

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
JEAN-PHILIPPE RINGUET

*DEUX ÉDUCATION SENTIMENTALE CONTEMPORAINES : RÉCRITURES ET
PARALLÈLES HISTORIQUES DANS REPENTIRS D'HÉLÈNE LING (2011) ET UN
GARÇON FLOU D'HENRI RACZYMOW (2014)*

AOÛT 2017

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d’abord à remercier ma directrice, Mathilde Barraband, qui a su me guider dans ce travail de recherche. Par sa grande érudition, sa rigueur et sa disponibilité, elle m’a aidé à pousser ma réflexion plus loin que je ne l’aurais cru possible. Finalement, c’est grâce à elle si je sais ce qu’est une anacoluthie.

Je remercie également ma famille et ma belle-famille pour leur soutien tout au long de mes études universitaires et leur respect pour mes choix. Sans votre optimisme et vos encouragements, je n’aurais jamais pu mettre le point final à ce mémoire.

Je remercie ensuite mes ami(e)s, Amélie, Carol-Ann, David, Émilie, Jennifer, Marie-Ève, Nataniel et Valérie, ils ont, chacun à leur tour, su trouver les mots ou les gestes pour me redonner confiance et m’aider à poursuivre ce projet.

Je remercie Gustave Beagle sieur de l’Isle Ringuet. Merci de m’avoir convié à deux séances de déambulations méditatives par jour tout au long de la rédaction de ce mémoire, elles m’ont fait le plus grand bien.

Finalement, je remercie Alexandra, mon épouse, pour son soutien indéfectible. Je lui suis infiniment reconnaissant d’avoir supporté mon humeur changeante, mes instants de découragement, mes angoisses. J’espère toujours retrouver cette étincelle dans ses yeux qui me pousse à devenir un homme meilleur.

Ce mémoire a bénéficié du soutien financier du Fonds de recherche du Québec sur la société et la culture.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1. Théorie de la réécriture et contextualisation	11
1. La réécriture et le parallèle	13
1.1. La réécriture : éléments pour une définition	13
1.2. Le parallèle comme exercice critique	16
1.3. De la lecture à l'écriture : la critique en acte	19
2. Interprétations politiques de <i>L'éducation sentimentale</i> et ses réécritures	23
2.1. Le projet de Gustave Flaubert à travers sa correspondance	23
2.2. Les interprétations politiques de <i>L'éducation sentimentale</i>	25
2.3. Les réécritures de <i>L'éducation sentimentale</i>	29
3. Les vies ultérieures de Mai 68	34
3.1. Particularités de l'historiographie révolutionnaire	34
3.2. L'interprétation politique de Mai 68	37
CHAPITRE 2. Récrire son histoire dans la grande : <i>Un garçon flou</i> d'Henri Raczymow	43
1. Sur les épaules d'un géant	46
1.1. Le maintien de la trame narrative	46
1.2. L'invention d'une voie divergente	49
1.3. Le passé éclaire l'avenir	54
2. Entre deux époques : les représentations culturelles et sociales	56
2.1. La conscience métalittéraire	56
2.2. La multiplication des repères	60
2.3. La disparition des repères	63
3. Moreau, Federman : même combat	68
3.1. <i>L'éducation</i> et la révolution côte à côte	68

3.2. Représenter les discours	71
3.3. « C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! »	75
CHAPITRE 3. Récrire une mémoire collective : <i>Repentirs</i> d'Hélène Ling	81
1. Trouver sa propre mise en scène : se dégager du maître	83
1.1. Récrire le projet de Flaubert	83
1.2. La recherche par l'anamnèse : écrire le souvenir reconstitué	87
1.3. Entre Suétone et Guillaume : superposer les figures narcissiques	91
2. Représenter le milieu artistique	94
2.1. Le créateur charismatique	94
2.2. Le jeu des capitaux	97
2.3. Questions d'authenticité	99
3. Entre historiographie et critique politique	104
3.1. Se mettre en scène comme personnage historique	104
3.2. Écrire l'histoire, c'est la faire	107
3.3. Se souvenir de ce qui n'a jamais été	111
CONCLUSION	116
BIBLIOGRAPHIE	126

« En nous montrant le but, montrez-nous le chemin,
Car l'enchevêtrement des moyens et des fins,
Veut qu'en changeant les uns vous transformiez les autres ;
Chaque nouveau sentier découvre un but nouveau. »

Ferdinand Lassalle, *Franz von Sickingen*.

« J'espère enfin que vos mémoires
Sauront rabouter les souvenirs.
Si on déterre un peu d'histoire,
On peut rapiécer l'avenir. »

Tire le coyote, « Rapiécer l'avenir », *Panorama*.

INTRODUCTION

En 1940, peu de temps avant de mettre fin à ses jours, Walter Benjamin écrit un texte qui deviendra une référence majeure autant en philosophie qu'en politique. Il y raconte une anecdote censée révéler la spécificité du moment révolutionnaire tel que vécu pendant la révolution de Juillet au siècle précédent :

Les classes révolutionnaires, au moment de l'action, ont conscience de faire éclater le continuum de l'histoire. La Grande Révolution introduisit un nouveau calendrier. Le jour qui inaugure un calendrier nouveau fonctionne comme un accélérateur historique. Et c'est au fond le même jour qui revient sans cesse sous la forme des jours de fête, qui sont des jours de commémoration. Les calendriers ne mesurent donc pas le temps comme le font les horloges. Ils sont les monuments d'une conscience historique dont toute trace semble avoir disparu en Europe depuis cent ans, et qui transparait encore dans un épisode de la révolution de Juillet. Au soir du premier jour de combat, on vit en plusieurs endroits de Paris, au même moment et sans concertation, des gens tirer sur des horloges¹.

Deux conceptions du temps s'opposent dans cette anecdote : une conception linéaire, représentée par le calendrier, et une conception cyclique, représentée par l'horloge. En instaurant un nouveau calendrier, c'est le désir de modifier l'axe du temps et sa finalité qui est mis en lumière. En détruisant les horloges, c'est la répétition quotidienne qui est évacuée. Par ces gestes, un nouveau rapport au temps se forme, orienté par la réussite de la révolution. Les acteurs d'un mouvement révolutionnaire ont conscience de changer leur façon de percevoir le temps. Le mouvement révolutionnaire ne souhaite

¹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 440.

pas faire table rase du passé pour autant. Entre un passé révolu et un avenir incertain, le présent révolutionnaire se place hors de la continuité normale du temps. Ce présent ayant conscience de son caractère exceptionnel ne peut reconnaître comme passé que d'autres épisodes avec lesquels il partage ce sentiment. Cette conscience des tentatives du passé deviendrait même une condition nécessaire à la réalisation d'un idéal révolutionnaire :

Pas de phénomènes révolutionnaires sans mythes plus ou moins largement partagés par la population révolutionnaire. Ces mythes peuvent projeter dans les représentations des acteurs d'un âge d'or situé dans le passé – et avec lequel il faudrait renouer – ou placé dans un avenir radicalement autre².

L'acteur d'un phénomène révolutionnaire entretient donc une conscience transhistorique qui dépasse son seul présent. Celle-ci peut se projeter dans le passé, dans le futur ou dans les deux à la fois. Il n'est pas étonnant de voir que des parallèles se créent ainsi entre les différents épisodes révolutionnaires.

C'est dans un contexte idéologique semblable que, en 1975, Pierre Bourdieu établit un parallèle entre Mai 1968 qui vient de se terminer et 1848, au sein d'un article qui traite de *L'éducation sentimentale* de Gustave Flaubert³. Le sociologue invite alors les lecteurs des *Actes de la recherche en sciences sociales* à faire eux-mêmes leur *Éducation sentimentale*, offrant, sous la forme d'un jeu, un tableau à remplir selon les positions de champ possibles dans cet après 1968. Il donne ces consignes pour cet exercice d'actualisation :

À partir du schéma de la page 72 et sur la base des homologues structurales dégagées par l'analyse, vous pouvez imaginer qui seraient aujourd'hui les personnages principaux de *L'Éducation sentimentale* (sans oublier les effets de mai 1968). Exemple : ARNOUX est (a) directeur d'un

² Frédéric Bluche, Stéphane Rials, « Ouverture », Frédéric Bluche, Stéphane Rials, dir., *Les révolutions françaises : les phénomènes révolutionnaires en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Fayard, 1989, p. 58.

³ Ainsi que le remarque Mathilde Barraband dans « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling ou la réécriture permanente de l'histoire », *Roman 20-50 : revue d'étude du roman du XX^e siècle*, no 58, décembre 2014, p. 125.

hebdomadaire de gauche ; (b) directeur d'une galerie d'avant-garde ; (c) directeur d'une maison d'édition d'avant-garde ; (d) directeur d'une agence de publicité, etc⁴.

En mettant l'accent sur les « [r]evirements et reniements, virevoltes et voltes-faces [sic], de gauche à droite surtout, dont s'enchant le désenchantement bourgeois⁵ », Bourdieu tente de mettre en garde le lecteur contre les retournements politiques possibles dans la France des années 1970⁶. *L'éducation sentimentale* semble ainsi susciter d'emblée un jeu de parallèles.

Les deux œuvres contemporaines de notre corpus, *Repentirs* d'Hélène Ling (2011) et *Un garçon flou* d'Henri Raczymow (2014), paraissent répondre à l'invitation de Bourdieu en proposant de transposer *L'éducation sentimentale* dans les années 1968. Par cet exercice, les deux auteurs tentent de donner une cohérence à ces années riches en retournements et désillusions. Formellement, *Un garçon flou* conserve une facture plus proche de son modèle dont il reprend presque entièrement le plan, chapitre par chapitre. Nous y suivons Richard Federman qui, à l'instar de Frédéric Moreau, s'installe à Paris pour poursuivre des études supérieures. Il s'éprend d'une femme plus âgée, une amie de sa mère et tente de la séduire. Dans l'effervescence de Mai 1968, il étudie à la Sorbonne, rejoint des groupes révolutionnaires et fréquente des personnages issus de la petite et de la grande bourgeoisie. Il est facile de constater les similitudes entre l'œuvre de Raczymow et celle de Flaubert : la réécriture⁷ pille en effet la structure

⁴ Pierre Bourdieu, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, no 2, mars 1975, p. 93, cité par Mathilde Barraband, « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling ou la réécriture permanente de l'histoire », art. cité, p. 125.

⁵ Mathilde Barraband, « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling ou la réécriture permanente de l'histoire », art. cité, p. 126.

⁶ Mathilde Barraband, « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling ou la réécriture permanente de l'histoire », art. cité, p. 126.

⁷ Nous utiliserons la variante orthographique « réécriture » à la suite d'Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de narratologie* [en ligne], no 13, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://narratologie.revues.org/329>.

et plusieurs thèmes de son modèle. Federman caresse également l'ambition de devenir écrivain, à l'instar de Moreau qui souhaitait utiliser l'art pour se rapprocher des femmes. Raczymow opère tout de même de nombreux déplacements qui semblent donner une nouvelle orientation au roman, notamment l'implication directe de Federman dans les actions de Mai 1968 alors que Moreau n'arrivait jamais à poser une action concrète. De plus, Federman écrit une thèse sur l'œuvre de Flaubert, ce qui donne une dimension métacritique au roman de Raczymow. Il est enfin possible de considérer Federman comme un alter ego de l'auteur, de même que Moreau a parfois été considéré comme celui de Flaubert.

Hélène Ling, pour sa part, s'éloigne considérablement de son modèle. Alors que chez Raczymow la réécriture est évidente et annoncée, Ling mise plutôt sur quelques indices disséminés dans le texte. Dès l'incipit, le narrateur mentionne que « chaque trouvaille venait au moins cent cinquante ans trop tard⁸ », ce qui correspond environ à l'écart entre la publication du roman de Flaubert et le sien. Une autre allusion encore plus claire met sur la piste d'une réécriture :

l'histoire pouvait confondre la face tragique et le profil grotesque des situations, susciter une confusion des genres aussi inextricable que celle des intentions et des conséquences, alterner les révolutions, les restaurations, les éducations sentimentales et les illusions perdues, que l'on relisait à distance dans le hasard, voire le mirage créé par leur chronologie. (*R*, p. 9)

Ling mentionne explicitement le titre du roman de Flaubert, mais également celui d'*Illusions perdues* de Balzac. De cette façon, elle établit déjà des parallèles entre plusieurs romans d'apprentissage et les révolutions qu'ils mettent en scène. Pourtant, le roman de Ling n'est pas un roman d'apprentissage au sens classique du terme. L'histoire est racontée par Guillaume, un historien d'une cinquantaine d'années, qui

⁸ Hélène Ling, *Repentirs*, Paris, Gallimard, 2011, p. 7. Les citations ultérieures tirées de cette édition seront indiquées par *R* et le numéro de page entre parenthèses.

revoit par hasard un ami dans un café alors que tous deux se rendent au chevet d'une amie commune. L'historien tente alors, par une série d'anamnèses, de comprendre son ami Simon Veyne, artiste multidisciplinaire, dans l'évolution de ses positions politiques et artistiques. Pour Guillaume, c'est grâce à l'étude de cette figure synecdochique de la génération 1968 qu'il espère trouver une cohérence à cette période. Alors que Raczymow laisse les événements parler d'eux-mêmes, sans trop les expliquer et en présentant divers points de vue, l'interprétation dans le roman de Ling est le fruit d'une recherche active.

Ces divergences formelles semblent ainsi répondre à une même difficulté : écrire à nouveau sur une période, celle des années 1968, sur laquelle tout a été dit, mais à laquelle on peine encore à donner un sens. En effet, les historiens et les acteurs de la période eux-mêmes n'ont cessé de réécrire l'histoire des soixante-huitards et de se contredire à son propos⁹. Kristin Ross, spécialiste de l'histoire révolutionnaire française, démontre bien comment, au fil des commémorations, le message de 1968 s'est perdu ou a été réinterprété selon les besoins de l'époque¹⁰. Par exemple, Ross met l'accent sur le lien entre les événements d'Algérie et Mai 1968 :

La proximité de 1968 avec les événements d'Algérie, survenus à peine quelques années auparavant, devait être le premier aspect de Mai 68, et le plus important aussi, à être occulté dans la version officielle produite dans les années 1980¹¹.

La mise en récit romanesque des années 1968 entretient donc des liens étroits avec l'exercice historiographique et ses difficultés. Et, en effet, chez Ling comme chez

⁹ Voir à ce propos la somme d'ouvrages consacrés à Mai 1968, entre autres : Henri Weber, *Que reste-t-il de Mai 68*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998. Et Jean-Pierre Le Goff, *Mai 68 : l'héritage impossible*, Paris, La Découverte, 2002.

¹⁰ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, trad. Anne-Laure Vignaux, Marseille, Agone, coll. « Éléments », 2010 [2002].

¹¹ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, ouvr. cité, p. 49.

Raczymow, le récit romanesque témoigne de la difficulté, voire de l'impossibilité, de trouver un sens *a posteriori* aux événements qu'il met en scène.

Alors que leurs projets se basent sur la réécriture du même roman de Flaubert, que les deux textes sont publiés chez Gallimard à seulement quelques années d'écart, les deux auteurs ont des parcours diamétralement opposés. Alors que Raczymow a vécu l'effervescence révolutionnaire, Ling n'était pas encore née. Outre cette différence générationnelle marquée, leurs esthétiques et leurs œuvres divergent. Raczymow, né en 1948 à Paris, est le petit-fils d'immigrants juifs originaires de Pologne. Il est un auteur prolifique notamment reconnu pour ses œuvres concernant le judaïsme. Il s'interroge, en particulier, sur la possibilité de transmettre la mémoire juive d'une génération à l'autre. *Un garçon flou* se distingue du reste de son œuvre, autant de ses fictions que de ses essais, en ce qu'il semble accorder une place beaucoup moins grande aux questions juives. Raczymow est également un spécialiste de l'œuvre de Flaubert et de Proust, sur lesquels il a écrit plusieurs articles et essais.

Ling, quant à elle, est née à Paris en 1973. Après une brève incursion dans le milieu du cinéma expérimental, elle enseigne les lettres dans un lycée près de Paris. En 2006, elle publie son premier roman *Lieux-dits* aux éditions Allia¹². Celui-ci raconte l'histoire d'« [u]ne jeune Française installée à Berlin [qui] se trouve dans l'obligation de rentrer à Paris pour assister aux funérailles de son père, un important marchand et collectionneur d'art¹³. » Au contact de jeunes Coréens enthousiastes à l'idée de découvrir la culture française, la jeune femme se rend compte que Paris est un immense

¹² Hélène Ling, *Lieux-dits*, Paris, Allia, 2006.

¹³ Éditions Allia, *Lieux-dits*, Hélène Ling, consulté en mars 2015, URL : <http://www.editions-allia.com/fr/livre/408/lieux-dits>.

cimetière qui abrite « les fossiles d'un art qui fut autrefois vivant¹⁴. » Le roman est une critique de la récupération de l'art par les milieux marchands et un questionnement sur l'appropriation d'un héritage culturel. L'auteure a également publié l'article « Formosa » dans la revue *L'infini*¹⁵. Dans cet article, elle explore parallèlement son enfance et la redécouverte, par hasard, de sa langue maternelle lors d'une projection cinématographique. Ling participe ensuite au deuxième volume de *Devenirs du roman : écritures et matériaux*. La première édition, dix ans plus tôt, avait fait date et permis de découvrir des jeunes auteurs qui occupent désormais des places en vue dans le champ littéraire français. La participation de Ling à ce deuxième volume montre qu'elle commence à être remarquée par le milieu. Son article, « Du bloc de granit à la poudre blanche ou la fabrique du matériau romanesque¹⁶ », traite du matériau de l'écriture romanesque comme étant dynamique, permettant une redéfinition des identités et la subjectivation du réel.

Les textes contemporains de notre corpus ont été peu commentés. Bien que de nombreux articles et ouvrages concernent l'œuvre de Raczymow, *Un garçon flou* n'a fait, à notre connaissance, l'objet d'aucun article savant. Quant à *Repentirs*, il commence à peine à être repéré par la critique universitaire : l'article de Mathilde Barraband¹⁷ que nous avons mentionné est le seul article scientifique le concernant. Cette étude s'intéresse particulièrement à l'impossibilité de représenter historiquement la génération des années 1968. Barraband y montre comment la stratification des

¹⁴ Éditions Allia, *Lieux-dits*, Hélène Ling, art. cité.

¹⁵ Hélène Ling, « Formosa », *L'infini*, no 116, automne 2011, p. 74-79.

¹⁶ Hélène Ling, « Du bloc de granit à la poudre blanche ou la fabrique du matériau romanesque », *Devenirs du roman*, vol. 2 : *Écriture et matériaux*, Paris, Inculte, coll. « Essais », 2014, p. 263-272.

¹⁷ Mathilde Barraband, « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling ou la réécriture permanente de l'histoire », art. cité, p. 117-132.

représentations s'opère dans *Repentirs*. Cet aspect de l'article nous sera évidemment très utile, mais nous irons plus loin en tentant de comprendre comment cette forme peut révéler un rapport problématique au temps et un jeu dans l'interprétation politique du texte. Nous croyons ainsi qu'avec un corpus ayant un modèle commun, mais illustrant deux voies de récritures opposées en présentant des caractéristiques thématiques et formelles différentes, nous pourrions dégager une meilleure compréhension de la pratique de la réécriture en regard, notamment, du contenu politique des œuvres. Notre objectif principal sera de comparer ces deux relectures contemporaines d'un texte phare de l'histoire littéraire française et d'en cerner les enjeux en tentant de répondre à ces questions : pourquoi deux auteurs si différents choisissent-ils de récrire *L'éducation sentimentale* à seulement trois ans d'écart ? Le parallèle entre les divers moments révolutionnaires de l'histoire française devient-il une façon de comprendre ces événements d'exception ? La réécriture d'un canon de l'histoire littéraire française et la création d'un parallèle entre deux révolutions seraient-elles des stratégies pour à la fois démontrer sa conscience du passé et le mettre à distance afin de se réapproprier un présent problématique ?

Dans le premier chapitre, intitulé « Théorie de la réécriture et contextualisation », nous observerons d'abord les particularités théoriques de la réécriture. Alors qu'elle est souvent associée à un manque de créativité à la limite du plagiat, de nombreux théoriciens démontrent sa richesse et sa pertinence. En nous basant sur des études consacrées à l'intertextualité, l'hypertextualité et la réécriture, nous pourrions dégager un concept opératoire qui nous permettra de cerner cette pratique. Ensuite, nous regarderons spécifiquement le projet de Gustave Flaubert pour déterminer si certains aspects de son travail invitent à la réécriture. En étudiant deux

réécritures connues de *L'éducation sentimentale*, nous pourrions voir quelles orientations sont privilégiées lors de cet exercice. La réécriture d'un événement historique entretenant nécessairement des liens avec l'historiographie, nous étudierons les enjeux particuliers de ce type de travail dans le cas du phénomène révolutionnaire et de Mai 1968, plus particulièrement.

Pour les deux chapitres d'analyse, consacrés à chacun des deux récits et intitulés « Récrire son histoire dans la grande : *Un garçon flou* d'Henri Raczymow » et « Récrire une mémoire collective : *Repentirs* d'Hélène Ling », nous adopterons la même structure afin de faciliter la comparaison des deux œuvres. Chaque chapitre commencera, dans un premier temps, par envisager comment les œuvres reprennent la forme de *L'éducation sentimentale* et le style de Flaubert. Nous y montrerons comment les œuvres de notre corpus « conquièrent leur spécificité à la faveur du mixte de consonances et de dissonances qui simultanément les rapproche et les éloigne de leurs hypotextes¹⁸. » Dans un deuxième temps, nous mettrons en lumière la représentation des milieux artistiques chez Ling et Raczymow. En écho aux analyses faites de *L'éducation sentimentale*, par Bourdieu notamment, il s'agit de faire apparaître comment les personnages se positionnent dans le champ artistique. En comparant avec la représentation dressée par Flaubert au XIX^e siècle, il est possible de voir les transformations qui ont animé le milieu jusqu'à l'époque contemporaine. Plus largement dans le cas d'*Un garçon flou*, nos questionnements porteront sur la représentation du monde culturel et social. Finalement, nous observerons dans la troisième et dernière section de chacun des chapitres la façon dont les œuvres de notre

¹⁸ Frank Wagner, « Les hypertextes en questions : (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », *Études littéraires*, vol. 34, no 1-2, 2002, p. 302.

corpus reprennent les événements révolutionnaires mis en scène par Flaubert pour les transposer en Mai 1968. Nous tenterons de saisir comment deux auteurs aux parcours si différents représentent le phénomène révolutionnaire, tributaire de la perpétuelle réécriture de l'histoire, plus de quarante ans après les faits.

CHAPITRE 1

Théorie de la réécriture et contextualisation

« Mon opinion secrète est que vous avez raison : c'est un livre honnête. Mais n'ai-je pas voulu faire dire au roman plus qu'il ne comporte ? »

Gustave FLAUBERT, *Lettre à Émile Zola*¹⁹.

Comme le rappellent souvent les théoriciens de la réécriture, durant la Renaissance, l'imitation des Anciens était encore un passage obligé pour les auteurs. S'inspirer des mythes ou des récits grecs ou romains témoignait d'une grande érudition et servait à développer son propre style. Cette pratique n'est jamais tout à fait disparue, bien qu'elle soit devenue moins populaire à partir du XIX^e siècle. Elle était alors utilisée principalement pour imiter le style d'un auteur passé, principalement lors d'exercices de pastiches ou de parodies²⁰. Avec la naissance de l'idée avant-gardiste de rupture, la réécriture a perdu son pouvoir d'attraction. Il est ainsi d'autant plus remarquable que des écrivains contemporains tentent de renouer avec une certaine forme de tradition en littérature. Comme l'affirme Dominique Viart dans une analyse de l'état de la littérature contemporaine, l'idée de *rupture* est contestée par les auteurs

¹⁹ Gustave Flaubert, lettre à Émile Zola, 3 décembre 1879, Gustave Flaubert, *Correspondance*, vol. 4 (1869-1880), Paris, Louis Conard, coll. « Œuvres complètes de Gustave Flaubert », 1910, p. 393.

²⁰ Nous pensons, entre autres, à Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1992 [1919].

d'aujourd'hui²¹. Au lieu de vouloir rompre à tout prix avec la tradition, ils tendent plutôt à se tourner vers la littérature antérieure, proche ou lointaine, et à l'utiliser comme source créative. La *tabula rasa* apparaît, dans ce contexte, comme une erreur. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Pierre Michon lors d'un entretien avec Marianne Alphant :

La table rase est une bêtise, nous avons lu, nous sommes quand même un peu informés, nous écrivons sur et avec la littérature universelle, nous ne passons pas par-dessus. Nous imitons, oui, comme on l'a toujours fait depuis le début, nous imitons passionnément et en même temps nous n'imitons pas ; chaque livre, à chaque fois, est un salut aux pères et une insulte aux pères, une reconnaissance et un déni²².

Les écrivains contemporains s'inscrivent ainsi dans un rapport de filiation paradoxal où le désir est à la fois de reconnaître le passé et de s'en détacher, voire de le discréditer. La réécriture soulève les mêmes enjeux. De son côté, le parallèle connaît une fortune similaire. Très utilisé dès l'Antiquité et durant la Renaissance, il est relégué au rang d'exercice de formation intellectuelle après le XIX^e siècle. Sa résurgence dans la littérature contemporaine pose des problèmes définitionnels quant à sa fonction et à son sens.

Bien que la notion de réécriture soit utilisée depuis longtemps, aucune définition ne fait consensus. Ainsi, nous devons, dans un premier temps, mieux délimiter le concept de réécriture et celui de parallèle, tous deux fondamentaux à notre analyse. Nous tâcherons de clarifier certains flous qui demeurent quant à ces deux pratiques assez répandues. Hélène Ling et Henri Raczymow récrivent le même roman de Flaubert : *L'éducation sentimentale*. Nous nous attarderons donc, dans un second temps, à en étudier les interprétations à travers le temps. Tout en récrivant le roman de Flaubert,

²¹ Dominique Viart, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens, Dominique Viart, *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999, p. 131.

²² Marianne Alphant, « Rencontre avec Pierre Michon », *L'œil de la lettre*, février 1994, p. 6.

les deux auteurs transposent les événements révolutionnaires de 1848 pendant Mai 1968. Il est donc nécessaire d'étudier, dans un troisième temps, les analyses de cet événement et, plus largement, la réécriture de l'histoire autour des phénomènes révolutionnaires.

1. La réécriture et le parallèle

1.1. La réécriture : éléments pour une définition

Qu'entend-on, au juste, par le terme de « réécriture » ? Force est de constater qu'il existe une confusion générale entourant ce terme. Nous nous attacherons donc, ici, à le définir. Certaines ambiguïtés semblent découler de flous propres à l'intertextualité. Quand, en 1969, Julia Kristeva, s'inscrivant ainsi dans le sillage des travaux de Mikhaïl Bakhtine, soumet l'hypothèse que « [t]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte²³ », de nombreux théoriciens provenant d'horizons divers s'emparent de ce concept et le développent. Or, de la contribution de ceux-ci naissent autant d'ambiguïtés ou de contradictions définitionnelles. Comme le souligne justement Anne-Claire Gignoux,

[d]e cette multiplicité d'origines et d'approches, il résulte que les définitions et les pratiques de l'intertextualité sont également diverses ; si la richesse du concept semble autoriser les interprétations plus larges, un certain nombre d'études pourtant, cédant à la mode de l'intertextualité, semblent avoir un lien théorique beaucoup trop distendu avec le concept²⁴.

C'est l'élargissement abusif de la notion d'intertextualité qui entraîne un flou conceptuel. L'application de la notion à de trop nombreux phénomènes rend son champ d'action tellement large qu'elle perd toute son efficacité. En nous attachant à définir

²³ Julia Kristeva, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points. Littérature », 1978 [1969], p. 85.

²⁴ Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », art. cité.

précisément le terme de réécriture, nous en profiterons pour rappeler quelques tentatives de définition de la notion d'intertextualité.

Deux approches, celles de Laurent Jenny²⁵ et de Gérard Genette, permettent de mieux circonscrire la diversité des phénomènes intertextuels et, parmi eux, le phénomène de la réécriture. Alors qu'il tente de définir ce qu'est l'intertextualité, Jenny amène une première distinction qui se situe au niveau de l'importance du fait intertextuel. Selon lui, le type d'intertextualité qui est fait d'allusions, de citations correspond à de l'intertextualité faible ou microstructurelle. La réécriture, qui concerne un texte entier, est plutôt un cas d'intertextualité macrostructurelle. De son côté, Genette propose, dans son célèbre ouvrage *Palimpsestes : la littérature au second degré*, une typologie de l'intertextualité (qu'il nommera plus largement transtextualité). Des cinq sous-catégories qu'il dégage (l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité), l'hypertextualité est la plus opératoire dans le cadre d'une étude sur la réécriture. Pour Genette, l'hypertextualité est « toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire²⁶ ». L'hypertextualité tire sa spécificité du fait qu'elle n'abolit pas la chronologie. Un fait intertextuel ramène les deux textes sur le même plan alors que, dans l'hypertextualité, l'hypotexte est nécessairement antérieur à l'hypertexte. Pour Genette, qui cite en exemple *Ulysse*²⁷ ou *Faust*²⁸, la réécriture est une forme particulière de transposition en

²⁵ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, no 27, 1976, p. 257-281.

²⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 13.

²⁷ James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [1920]. Joyce récrit dans ce roman *L'odyssée* d'Homère.

²⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Paris, GF-Flammarion, 2004 [1808]. Goethe récrit dans cette pièce un conte populaire allemand.

régime sérieux. Celle-ci est l'exercice de prendre un hypotexte et de le soumettre à plusieurs opérations telles que la transvocalisation, la transformation thématique ou la translation spatiale. Par exemple, *Vendredi*²⁹ de Michel Tournier passe de la première à la troisième personne, opère un retournement idéologique et transpose l'action de l'Atlantique au Pacifique³⁰. Par son appartenance au régime sérieux, la réécriture ne fait pas partie de la même catégorie que la parodie ou le travestissement, qui appartiennent au régime ludique, mais la distinction est en réalité moins étanche. Un texte majoritairement sérieux peut, tout de même, avoir une dimension ludique du fait des clins d'œil ou des traces d'ironie qu'il comporte. Au même titre que les autres types de faits intertextuels, la capacité de reconnaître une réécriture est conditionnelle à la bibliothèque et au niveau d'érudition du lecteur. Bien que la réécriture soit parfois signalée dans le paratexte ou le métatexte, une autre caractéristique distingue la réécriture de bien d'autres phénomènes intertextuels. Alors que l'inscription d'un jeu intertextuel peut être involontaire ou inconsciente, la réécriture suppose, quant à elle, une intention de récrire par l'auteur, étant donné qu'elle concerne un hypotexte en entier.

Il persiste, enfin, un flou quant à l'orthographe du terme réécriture. Gignoux propose d'« utiliser [l']alternative [réécriture] pour distinguer [...] la “réécriture” génétique et la “réécriture” intertextuelle³¹. » En utilisant les deux orthographes, nous pourrions éviter les contradictions qui pourraient découler de l'homographie. La réécriture intertextuelle se distingue nettement de la réécriture génétique par le transfert

²⁹ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972 [1967]. Tournier récrit dans ce roman le *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe.

³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 292.

³¹ Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », art. cité.

d'un texte à un autre. Il ne s'agit pas de donner une nouvelle version d'un texte, par exemple de créer une nouvelle version d'un brouillon, mais de créer une œuvre neuve à partir d'une autre. Une étude qui s'intéresserait aux modifications apportées par Flaubert entre son premier et second manuscrit de *L'éducation sentimentale* n'aurait pas comme objet la réécriture. Par contre, la reprise de *L'odyssée* dans *Ulysse* de James Joyce constitue un cas classique de réécriture.

La réécriture, telle que nous l'envisageons, est donc un cas d'intertextualité macrostructurelle qui consiste en l'utilisation à grande échelle d'un hypotexte pour la création d'un hypertexte. Bien que Genette considère la réécriture comme une transposition en régime sérieux, elle peut également inclure des éléments appartenant au régime ludique. La réécriture est, contrairement à l'intertextualité qui peut être inconsciente, un travail volontaire. Elle est ainsi une pratique intentionnelle d'utilisation d'un texte antérieur pour la création d'une œuvre nouvelle.

1.2. Le parallèle comme exercice critique

La réécriture, comme forme particulière d'hypertextualité, fait en sorte que deux œuvres se construisent ou se découvrent l'une par rapport à l'autre. La réécriture tend donc à créer un parallèle dans l'esprit du lecteur. Mais le parallèle est strictement parlant un exercice de rhétorique dont l'exemple le plus connu est les *Vies parallèles des hommes illustres* de Plutarque³². L'auteur y présente une série de paires d'hommes politiques, un grec et un romain, en comparant leurs parcours et leurs idées. Les vies des deux hommes s'éclairent alors l'une et l'autre. Dans le cadre d'une conception

³² Plutarque, *Vies parallèles des hommes illustres*, trad. Anne-Marie Ozanam, François Hartog ed., Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

cyclique du temps, l'homme grec sert d'exemple ou de contre-exemple pour le romain. De même, il est possible pour le lecteur de tirer des leçons du passé pour mieux orienter sa vie présente. Lorsque, au XIX^e siècle, la conception cyclique du temps est délaissée au profit de la notion de progrès, le parallèle perd ses lettres de noblesse. Marc André Bernier et Thierry Belleguic montrent que la notion de progrès est une « de ces naïvetés qui incitent à cultiver l'amnésie au nom de la rupture avec un passé conçu comme un passif dont il importe de s'affranchir³³. » Dans ces conditions, il est impossible d'avoir recours au parallèle, car le futur est vu comme imprévisible. Il a fallu que l'idée selon laquelle l'humanité était en « marche vers la liberté, le bonheur et la paix universelle » soit suffisamment remise en doute pour que les penseurs adoptent une posture qui s'en détache. Bien que la notion de progrès ait été remise en doute périodiquement tout au long du XIX^e et du XX^e siècle, plusieurs penseurs montrent bien que c'est à partir des années 1970 que le scepticisme envers la marche automatique vers la perfection de l'humanité s'affirme de manière plus insistante³⁴. Dans ce contexte de remise en cause du progrès général, la conception cyclique du temps fait un retour et favorise le recours au parallèle.

D'un point de vue définitionnel, Bernard Dupriez affirme qu'il y a parallèle quand « [o]n rapproche l'un de l'autre, sous leurs rapports physiques ou moraux, deux objets dont on veut montrer la ressemblance et la différence³⁵. » Cette définition nous semble incomplète en ce sens qu'elle présente le parallèle comme étant exclusivement

³³ Thierry Belleguic et Marc André Bernier, « Introduction », dans Marc André Bernier, dir., *Parallèle des anciens et des modernes : rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « République des lettres », 2006, p. 1.

³⁴ Voir par exemple Pierre-André Taguieff, *Le sens du progrès : une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2004, p. 271.

³⁵ Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 2003, p. 321.

descriptif. La définition dans *L'encyclopédie* de Diderot et D'Alembert tient mieux compte des nombreuses dimensions de l'exercice :

PARALLÈLE, s. m. (Art orat.) c'est dans l'art oratoire la comparaison de deux hommes illustres, exercice agréable pour l'esprit qui va & revient de l'un à l'autre, qui compare les traits, qui les compte, & qui juge continuellement de la différence³⁶.

Bien que l'exercice soit particulièrement utilisé pour comparer les vies d'hommes politiques, le parallèle peut être également utilisé pour des objets tels que des situations historiques³⁷. Dans le contexte de la réécriture d'un roman historique, les événements se retrouvent donc mis en parallèle au même titre que les œuvres littéraires. C'est en tant qu'elles mettent en regard deux événements historiques, 1848 et 1968, que *Repentirs* et *Un garçon flou* nous semblent tenir de cet exercice du parallèle. La notion de jugement, introduite déjà par les Encyclopédistes, est, par ailleurs, essentielle pour comprendre le sens de la figure du parallèle. Pour Marc André Bernier et Thierry Belleguic, c'est une de ses dimensions primordiales :

si conception cyclique de l'histoire et discours sur les arts et les lettres se trouvent le plus souvent associés, il reste que toute cette floraison de parallèles n'abolit les différences temporelles qu'en faveur d'une entreprise dont la vocation est d'abord critique³⁸.

C'est d'ailleurs ce qui explique son utilisation dans des textes polémiques au XVIII^e siècle. Bernier et Belleguic soulignent, de plus, que le recours à cette figure de rhétorique suppose que l'on peut apprendre quelque chose des exemples du passé. Comme ils le mentionnent, dans le cadre du parallèle, le passé est utilisé pour créer une connaissance de l'avenir :

³⁶ Louis de Jaucourt, « Parallèle », dans Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, dir., *Encyclopédie*, t. XI, 1765, p. 906, cité par Thierry Belleguic, Marc André Bernier, « Introduction », Marc André Bernier, dir., *Parallèle des anciens et des modernes : rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « République des lettres », 2006, p. 6.

³⁷ Marc André Bernier, « Scepticisme et rhétorique du parallèle dans les *Nouveaux dialogues des morts* de Fontenelle », dans Marc André Bernier, dir., *Parallèle des anciens et des modernes*, ouvr. cité, p. 56.

³⁸ Thierry Belleguic et Marc André Bernier, « Introduction », art. cité, p. 11.

L'évocation de ces ombres ne procède pourtant ni d'une nostalgie passéiste ni d'une démarche historiographique soucieuse de comprendre en quoi le passé diffère du présent, mais d'un dialogue qui, dans son mouvement même, abolit l'intervalle des siècles pour mieux rendre à la vie les leçons de la mémoire³⁹.

La superposition des temps n'est pas synonyme d'immobilisme ou de confusion. Le recours au parallèle doit avoir une utilité dans le présent pour qu'il soit pertinent. Même si les études concernant le parallèle portent principalement sur l'Antiquité et le Siècle des Lumières, il nous semble que les fondements rhétoriques de cette figure sont toujours applicables aux œuvres contemporaines. En plus de faire en sorte de poser un regard nouveau sur le passé, le parallèle sert à mettre à distance le présent. En ce sens, le parallèle est à la fois

lieu de mémoire et lieu oratoire : lieu de mémoire, car le parallèle associe la célébration et la sympathie au récit de l'événement ; lieu oratoire, puisque c'est en fonction de ce que les anciens rhéteurs appelaient le lieu de la ressemblance et de la dissemblance que s'organise le récit et s'ordonne l'argument⁴⁰.

Le propre du parallèle est de rendre visibles les points de friction ou de tension créés par la superposition de deux époques. Le parallèle est donc particulièrement propice au tissage de la mise en récit de l'histoire et de la critique de celle-ci.

1.3. De la lecture à l'écriture : la critique en acte

L'exercice du parallèle permet une lecture comparée de deux objets, deux époques, deux personnages et manifeste donc un sens critique et une grande érudition. Le choix de la réécriture suppose de même une lecture approfondie de l'hypotexte, et la pertinence de la réécriture reposera sur les écarts qui seront créés entre l'hypotexte et son hypertexte. Étant donné les différences entre les contextes d'écriture, l'hypotexte n'est pas lu, au moment de sa réécriture, de la même façon qu'à sa publication. Selon

³⁹ Thierry Belleguic et Marc André Bernier, « Introduction », art. cité, p. 1.

⁴⁰ Thierry Belleguic et Marc André Bernier, « Introduction », art. cité, p. 7.

Genette, « le mouvement naturel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisant* : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public⁴¹ ». Pour l'auteur de l'hypertexte, en tant que lecteur de l'hypotexte, ce mouvement naturel peut l'amener à faire une « lecture actualisante » de l'hypotexte, telle qu'Yves Citton en propose une définition dans un ouvrage qui dresse un inventaire des pratiques de lectures :

Une interprétation littéraire d'un texte ancien est *actualisante* dès lors que a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes de ce texte, b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais d) en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques (leur langue, leur outillage mental, leurs situations sociopolitiques) pour apporter un éclairage dépayçant sur le présent⁴².

L'interprétation de l'hypotexte est donc actualisée par l'auteur de l'hypertexte à travers, minimalement, l'exploration des virtualités de l'hypotexte. La lecture actualisante peut être considérée comme étant la base interprétative de la réécriture. En ce sens, Citton considère que le plus important pour considérer qu'une lecture est actualisante est qu'elle doit nous pousser à poser des *actes*⁴³. En se basant sur les réflexions de Hans-Georg Gadamer, il avance que l'interprétation d'un texte se concrétise par son application. La transduction est, selon Citton, l'une des applications possibles. Le terme, à l'origine emprunté aux sciences naturelles, désigne la façon dont un organisme reçoit des stimuli ou des informations, les reconfigure pour, ensuite, les transmettre à un autre organisme. Dans le cadre des études littéraires, le concept renvoie à une tentative de schématisation des rapports intertextuels. Dans ce schéma,

⁴¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 431. L'auteur souligne.

⁴² Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 265. L'auteur souligne.

⁴³ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, ouvr. cité, p. 269.

un auteur₁ écrit un texte₁ qui construit un monde fictionnel_{1a}. Ce monde fictionnel est réinterprété en un monde fictionnel_{1b} par un lecteur-auteur₂. Ce dernier écrit un texte₂ qui créera, à partir du monde fictionnel_{1b}, un monde fictionnel_{2a} qui sera à son tour réinterprété. Se dessine ainsi une chaîne « ouverte et illimitée⁴⁴ ». Le schéma ne prend cependant en compte qu'une source unique pour une œuvre. Nous aimerions donc proposer une modification au schéma en y ajoutant une dimension. Plusieurs sources, à la fois littéraires et critiques, peuvent être vues comme sources potentielles de l'hypertexte. Bien sûr, la primauté devra être accordée à l'hypotexte principal, celui récrit, mais l'interprétation de celui-ci sera notamment tributaire des commentaires entourant l'œuvre. Ce jeu soulève nécessairement la question de la lecture, dont l'enjeu est double dans les pratiques hypertextuelles. Dans un premier temps, la lecture de l'hypotexte par l'auteur de l'hypertexte est primordiale en ce sens que l'interprétation dictera l'orientation de la réécriture. Selon Pascale Hellégouarc'h, à travers sa lecture de l'hypotexte, l'écrivain de l'hypertexte devra se positionner vis-à-vis de l'hypotexte selon trois axes :

L'écriture mimétique ne se confond pas avec l'imitation individuelle d'un auteur par un autre et elle se construit selon trois directions : interroger les théories littéraires, révéler le travail stylistique par le choix même de l'imitation [...], participer à une représentation collective. [...] Dans tous les cas, l'imitation travaille sur son environnement : l'écrivain imité ne représente qu'une partie de la cible du détournement, l'autre étant constituée par le contexte qui a installé l'écrivain dans les mémoires [...]⁴⁵.

Ce travail d'écriture s'opère conjointement avec une mémoire, à la fois littéraire et sociale. L'auteur ne se fie pas exclusivement à son interprétation personnelle de l'hypotexte. Il convoque nécessairement les théories littéraires, qu'elles concernent les

⁴⁴ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, ouvr. cité, p. 273.

⁴⁵ Pascale Hellégouarc'h, « Écriture mimétique : essai de définition et situation au XX^e siècle », *Formules*, no 5 (*Pastiches, collages et autres réécritures*), Paris, Noésis, 2001, p. 113-114, cité dans Frank Wagner, « Les hypertextes en questions », art. cité, p. 310.

thématiques, le style ou le genre, et la représentation collective d'un milieu. Ainsi, la dimension sociale de la réécriture ne saurait être ignorée. Dans un deuxième temps, le lecteur de l'hypertexte doit reconnaître le travail de réécriture. Il doit être capable de saisir l'écho du passé et de voir comment il se répercute dans le présent. Comme dans le cas du parallèle, il ne s'agit pas seulement de faire coexister le passé et le présent, mais de découvrir les écarts et les potentialités inexplorées qui sont perçues par l'auteur de l'hypertexte.

Dans le cas d'une réécriture, puisque le but est de créer une œuvre nouvelle à partir d'une œuvre passée, le concept de critique en acte est ainsi primordial. Au même titre que la métatextualité, la réécriture peut être conçue comme une lecture critique de l'hypotexte. Bien que Genette avance, dans un premier temps, que l'hypertextualité n'assume pas une fonction de commentaire, il signale néanmoins la perméabilité de ces deux catégories :

l'hypertexte a toujours peu ou prou valeur de métatexte : le pastiche ou la charge sont toujours de la "critique en acte". [...] L'hypertexte est donc à bien des égards, en termes aristotéliens, plus puissant que le métatexte : plus libre de ses allures, il le déborde sans réciproque⁴⁶.

Quoique Genette ne mentionne que le pastiche et la charge, les types d'hypertextualité sérieux possèdent également cette caractéristique. Même si cette dimension critique ne s'articule pas nécessairement de la même façon que dans la métatextualité, l'hypertexte peut contenir une dimension critique envers l'hypotexte. À l'instar de Frank Wagner, nous pensons que

[c]e que la notion de « critique en acte » permet de mettre en évidence, c'est que toute activité de réécriture hypertextuelle repose sur un jeu, au sens mécanique du terme, entre hypertexte et hypotexte : si l'hypotexte constitue un point de départ, ou du moins un pôle de référence, cela ne

⁴⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 554, cité dans Frank Wagner, « Les hypertextes en questions », *Études littéraires*, vol. 34, no 1-2, 2002, p. 300.

suffit pas à en faire nécessairement un modèle, et l'éventail des pratiques hypertextuelles couvre tout l'intervalle qui va de la phase au déphasage le plus contestataire⁴⁷.

L'intérêt de la lecture hypertextuelle se situe donc dans ce jeu entre les textes. Il y a un rapport paradoxal entre le désir d'être fidèle à l'hypotexte et celui de s'en détacher. Les récritures « conquièrent leur spécificité à la faveur du mixte de consonances et de dissonances qui simultanément les rapproche et les éloigne de leurs hypotextes respectifs⁴⁸. » Ces écarts peuvent se jouer à différents niveaux. L'auteur de l'hypertexte choisit, autant stylistiquement, thématiquement que structurellement, ce qui formera le fondement de sa réécriture. Pour bien comprendre les enjeux, aussi littéraires que politiques, d'une réécriture de *L'éducation sentimentale*, nous devons comprendre le projet de Gustave Flaubert et les interprétations qui ont été faites du roman. Ling et Raczymow récrivent ce texte en tenant compte de la masse de commentaires qui l'accompagne. Ces commentaires, souvent politiques, orientent le travail de réécriture. De plus, il nous a semblé important d'inscrire leur travail dans la continuité de deux autres romans qui ont récrit, à leur façon, le même roman de Flaubert.

2. Interprétations politiques de *L'éducation sentimentale* et ses récritures

2.1. Le projet de Gustave Flaubert à travers sa correspondance

Nous proposons, tout d'abord, de donner quelques éléments de compréhension du projet de Flaubert dans *L'éducation sentimentale* en convoquant certains extraits de sa correspondance. Selon Pierre-Louis Rey, qui analyse l'œuvre de Flaubert, le projet

⁴⁷ Frank Wagner, « Les hypertextes en questions », art. cité, p. 300. L'auteur utilise la variante orthographique « réécriture » au même titre que nous utilisons « récriture ».

⁴⁸ Frank Wagner, « Les hypertextes en questions », art. cité, p. 302.

de *L'éducation sentimentale* s'énonce de façon particulièrement claire dans la fameuse lettre adressée à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, datée du 6 octobre 1864 :

Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération ; *sentimentale* serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion, mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive. Le sujet tel que je l'ai conçu est, je crois, profondément vrai, mais, à cause de cela même, peu amusant probablement⁴⁹.

Gustave Flaubert a conscience, lorsqu'il entame la rédaction de la seconde *Éducation sentimentale*⁵⁰ que son sujet lui-même n'est pas intéressant pour les attentes des lecteurs de l'époque. Alors que la génération de 1848 est constituée de personnages hauts en couleur, Flaubert choisit de faire de son personnage principal un jeune homme fade et passif. La crainte d'accorder trop d'importance aux événements historiques par rapport à l'histoire personnelle de Moreau se manifeste régulièrement dans sa correspondance. Ainsi, il écrit à Jules Duplan, alors qu'il rédige le premier chapitre de la troisième partie :

j'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 48. J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans ; c'est là le défaut du genre historique. Les personnages de l'histoire sont plus intéressants que ceux de la fiction, surtout quand ceux-là ont des passions modérées ; on s'intéresse moins à Frédéric qu'à Lamartine. Et puis, quoi choisir parmi les faits réels ? Je suis perplexe ; c'est dur⁵¹ !

Flaubert veut raconter une histoire singulière, dans laquelle il se passe très peu de choses, en l'insérant dans la grande histoire de la France à une époque riche en rebondissements. Alan William Raitt commente ainsi le problème de Flaubert :

Le sujet est simple parce qu'en fin de compte il ne se passe rien, la crise étant toujours escamotée ou éludée, et il est abondant parce qu'il comporte toute une fresque de la vie politique et sociale pendant une période de onze ans (ou même de vingt-neuf ans, si on va jusqu'à l'épilogue). En outre,

⁴⁹ Gustave Flaubert, lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 6 octobre 1864, cité dans Pierre-Louis Rey, *Analyse de l'œuvre de Gustave Flaubert*, Paris, Pocket, coll. « Les guides Pocket classiques », 2004, p. 121. L'auteur souligne.

⁵⁰ L'expression « seconde *Éducation sentimentale* » fait référence à l'œuvre publiée en 1869 par opposition à la « première *Éducation sentimentale* », œuvre de jeunesse écrite en 1845 et publiée à titre posthume. Dans le cadre de ce mémoire, nous tiendrons seulement compte de la « seconde *Éducation sentimentale* ».

⁵¹ Gustave Flaubert, lettre à Jules Duplan, 14 mars 1868, Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, t. 12, « Correspondance 1865-1870 », Maurice Nadeau éd., Lausanne, Rencontre, 1965, p. 285.

il est inextricable parce que les éléments sentimentaux et les éléments politiques doivent se refléter, s'entrecroiser, se mêler, sans jamais se déterminer les uns les autres⁵².

En effet, selon Raitt, créer un lien de détermination entre ces différents éléments reviendrait à prendre position pour Flaubert. Même s'il veut écrire une fresque de la vie politique de la génération de 1848, il ne souhaite pas que son œuvre ait une orientation politique déterminée. Dans une lettre à Georges Sand, il expose cette idée en revenant sur un terme qu'il jugeait trop fort dans une missive précédente :

Je me suis mal expliqué, si je vous ai dit que mon livre « *accusera* les patriotes pour tout le mal ». Je ne me reconnais le droit d'accuser personne. Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer *son* opinion sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise. (Cela fait partie de ma poétique, à moi)⁵³.

Si l'auteur semble refuser toute formulation explicite de son opinion dans l'œuvre artistique, il a la possibilité de la *communiquer*. Ce projet ouvre la voie à un discours sous-jacent au récit qui s'inscrit en filigrane dans la trame narrative. Flaubert ne ferme donc pas la porte à la dimension politique de son œuvre. Il invite même ici sa correspondante à décoder le discours qui y serait caché. Il existe d'ailleurs une riche tradition de lectures politiques de *L'éducation sentimentale*, sur laquelle nous proposons de revenir à présent.

2.2. Les interprétations politiques de *L'éducation sentimentale*

Si l'œuvre de Gustave Flaubert ne prend pas position de façon explicite, force est d'admettre qu'elle a suscité de nombreuses interprétations politiques, notamment, dans certains contextes qui s'y prêtent particulièrement bien. Dans un article sur la

⁵² Alan William Raitt, « *L'Éducation sentimentale* et la pyramide », *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES-CDU, coll. « Société des études romantiques », 1981, p. 134.

⁵³ Gustave Flaubert, lettre à Georges Sand, 10 août 1868, Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 326-327. Flaubert souligne.

création du sens de l'œuvre littéraire par le lecteur, Jean-Marie Goulemot raconte à cet égard une anecdote éloquente tirée de ses jeunes années d'enseignement :

Je devais expliquer *L'Éducation sentimentale* et nourri d'un Barthes émergeant qui avait encore des saveurs de fruit interdit, je demandai à mes étudiants de déterminer les séquences, à partir desquelles, eux, jeunes gens et jeunes filles de ces années-là, nourris d'une certaine culture, constituaient le roman. Leurs découpages orientaient unanimement le roman vers un seul et même effet : les amours d'un adolescent et d'une dame mûre. *L'Éducation sentimentale*, le drame en plus, c'était une sorte de *Diabolo au corps*, à les en croire. En mars 1969, la même expérience. Tout avait changé après les Accords de Grenelle, sauf les programmes de la licence. Les étudiants constituaient le sens du roman à partir des séquences politiques. Frédéric était dénoncé comme bourgeois réactionnaire et lâche qui préférait les charmes de la forêt de Fontainebleau, en galante compagnie, à l'action révolutionnaire. [...] Oublié le roman des amours inaccomplis de Frédéric Moreau et de Madame Arnoux ! Et cela quelle qu'ait été l'option politique face aux événements de mai. Sur les mêmes séquences privilégiées par tous, s'articulaient des valorisations adverses. Le sac des Tuileries permettait de dire le refus de la violence des occupations, mais aussi le caractère profondément réactionnaire, sous d'autres apparences, de l'œuvre de Flaubert⁵⁴.

Il y a dans cette expérience racontée par Goulemot deux enseignements principaux qui méritent qu'on s'y arrête. Le premier est qu'il doit y avoir un contexte particulier pour qu'une interprétation politique soit le réflexe d'une majorité de lecteurs. Avant les événements de Mai 1968, le roman de Flaubert était simplement vu comme une histoire d'amour, même si une certaine effervescence politique gagnait les étudiants. Ce n'est qu'après Mai 1968 que les étudiants ont adopté une interprétation *politisante* de l'œuvre. Le deuxième point important à souligner est l'interprétation divergente que ces mêmes étudiants font de l'œuvre. Bien que tous y voient une œuvre politique, les lectures sont diamétralement opposées. Les « valorisations adverses », toutes défendables, montrent bien la volatilité du sens de *L'éducation sentimentale*. La lecture est donc toujours liée au contexte politique et social. De plus, la volatilité du sens de *L'éducation sentimentale* permet un grand spectre de commentaires défendables. C'est bien ce que confirme la multiplicité des interprétations au fil du temps. La

⁵⁴ Jean-Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », Roger Chartier, dir., *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, p. 93-94.

démonstration de Jacques Rancière, dans *Politique de la littérature*, servira de pierre d'assise pour l'exploration des interprétations politiques de *L'éducation sentimentale* et, plus largement, de l'œuvre de Flaubert.

Jacques Rancière y propose un panorama des interprétations politiques de Flaubert à travers les époques. Il commence en rappelant que Flaubert est « tenu pour un représentant exemplaire de l'autonomie littéraire qui soustrait la littérature à toute forme de signification extrinsèque et d'usage politique et social⁵⁵ ». Rancière choisit les interprétations de Barbey d'Aurevilly et de Jean-Paul Sartre afin de représenter les deux pôles interprétatifs les plus éloignés possible. Toutes deux attribuent une orientation politique à l'œuvre de Flaubert tout en étant idéologiquement opposées. Elles présentent en outre l'avantage de montrer d'une part une réception contemporaine et, d'autre part, une réception plus tardive s'inscrivant dans un contexte idéologique particulier. Rancière utilise l'expression de « pétrification du langage » pour décrire le symptôme reconnu dans le style de Flaubert par les deux critiques, tout en lui conférant un sens opposé. Cette expression signifie que les phrases de Flaubert sont vues par les critiques comme des objets inertes ne contribuant pas à créer une signification ou ne poussant pas à l'action⁵⁶.

Selon Barbey d'Aurevilly et, plus largement, la critique contemporaine à la publication, la « pétrification du langage » dans *L'éducation sentimentale*, en éliminant la hiérarchie entre les mots, contribuerait à l'établissement de la démocratie. Il critique

⁵⁵ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 15.

⁵⁶ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, ouvr. cité, p. 16.

péjorativement le réalisme et le matérialisme de Flaubert. Selon lui, l'auteur se perd en descriptions stériles qui accordent trop de place aux gens médiocres :

Le caractère principal du roman si malheureusement nommé de ce titre abstrait, pédagogique et pédant : *L'Éducation sentimentale*, est avant tout la vulgarité, la vulgarité prise dans le ruisseau, où elle se tient, et sous les pieds de tout le monde. Le médiocre jeune homme, dont ce livre est l'histoire, est vulgaire et tout, autour de lui, l'est comme lui : amis, maîtresses, société, sentiment, passion, – et de la plus navrante vulgarité. A-t-on vraiment besoin d'écrire des livres à prétention sur ces gens-là ? Je sais bien que les Réalistes, dont M. Flaubert est la main droite, disent que le grand mérite de Flaubert est de *faire vulgaire*, puisque la vulgarité existe⁵⁷.

Cette démocratisation trouve aussi une incarnation dans la forme. Par la place qu'elle accorde à chacun, sans hiérarchie, l'œuvre romanesque de Flaubert « était même l'incarnation de la démocratie⁵⁸. »

Pour Jean-Paul Sartre, le même phénomène a des effets opposés. Selon lui, la pétrification du langage chez Flaubert permet au contraire de préserver un ordre aristocratique : « Flaubert écrit pour se débarrasser des hommes et des choses. Sa phrase cerne l'objet, l'attrape, l'immobilise et lui casse les reins, se referme sur lui, se change en pierre et le pétrifie avec elle⁵⁹. » Sartre interprète cette pétrification du langage comme un refus de l'auteur d'engager sa parole dans la communauté. Cette lecture est bien ancrée dans la théorie de l'engagement d'après-guerre. Si les deux auteurs ont remarqué le même symptôme, ils en proposent des interprétations opposées. Sans rejeter complètement l'interprétation de Sartre, Rancière prend à son tour le parti de Barbey d'Aurevilly en faisant de l'œuvre de Flaubert un vecteur de la démocratie tout en n'y attachant pas une étiquette péjorative. L'absence de hiérarchie des sujets dans *L'éducation sentimentale* entraîne une nouvelle distribution des représentations,

⁵⁷ Jules Barbey d'Aurevilly, « Variétés littéraires : *L'éducation sentimentale* par M. Gustave Flaubert », *Le Constitutionnel*, 29 novembre 1869. L'auteur souligne.

⁵⁸ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, ouvr. cité, p. 17.

⁵⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 172. cité dans Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, ouvr. cité, p. 16.

un nouveau « partage du sensible⁶⁰ », qui constitue un acte révolutionnaire. Il faut toutefois tenir compte du fait que la définition de la politique n'est pas la même chez Rancière et chez Sartre. Pour Sartre, celle-ci est l'action directe dans la vie politique, ou une façon d'influencer celle-ci, alors que pour Rancière, « [l]a politique est constitution d'une sphère d'expérience spécifique où certains objets sont posés comme communs et certains sujets regardés comme capables de designer ces objets et d'argumenter à leur sujet⁶¹. » La prise de parole de gens qui n'ont pas nécessairement une place définie dans le monde politique est un acte politique, selon Rancière. Nous devons donc noter que les interprétations de Sartre et Rancière ne concernent pas le même objet.

Nous avons, en somme, constaté que les interprétations de l'œuvre de Flaubert, et, plus spécifiquement, de *L'éducation sentimentale*, varient selon les époques et les commentateurs. Cela peut sembler une évidence, mais le phénomène est décuplé par l'absence de prise de position claire de la part de l'auteur, à la fois dans sa correspondance et dans l'œuvre elle-même. Des théoriciens ont tenté de faire de Flaubert le représentant d'une idéologie, tantôt de droite, tantôt de gauche. Il est ainsi évident que son œuvre ne peut se comprendre dans le cadre d'une analyse simpliste.

2.3. Les réécritures de *L'éducation sentimentale*

Comme le souligne Agathe Antanaclaz dans son étude sur *L'odyssée* d'Homère, certains textes semblent destinés à être réécrits :

Toutes les réécritures posent finalement la question du statut du texte source : qu'est-ce qui fait qu'un texte est amené à en fonder d'autres ? [...] Cette question amène à considérer l'œuvre sous

⁶⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12-13.

⁶¹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, ouvr. cité, p. 11.

l'angle des possibles qu'elle contient en germe, sans les actualiser. Les manques et ellipses du texte premier apparaissent dans cette perspective comme des signaux à l'intention des écrivains futurs, invités à combler ces lacunes⁶².

La réécriture serait ainsi une façon de combler certaines lacunes d'un texte. Gustave Flaubert, semblant confirmer cette hypothèse, manifeste justement, dans la lettre à Émile Zola citée en exergue du présent chapitre, la conscience d'avoir laissé des possibles en germe dans son *Éducation sentimentale*, qui sera réécrite à plusieurs reprises. L'hypotexte semble ainsi contenir une sorte d'invitation à la réécriture et que l'hypertexte ne ferait qu'explorer des virtualités de l'axe paradigmatique qui sont déjà présentes, mais en latence, dans l'hypotexte. Dans le style même de l'écriture de Flaubert, il y a ces « blancs » souvent remarqués par la critique depuis Marcel Proust et son fameux article « À propos du “style” Flaubert » :

la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc. Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. « Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal ! » Ici un « blanc », un énorme « blanc » et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades⁶³.

Après ce blanc vertigineux, nous retrouvons Moreau près de vingt ans plus tard. Il y a manifestement un vide à remplir, une ellipse à combler. La trame narrative de *L'éducation sentimentale* est idéale pour une réécriture en ce sens qu'elle n'est pas très directive. Les événements qui se produisent dans la vie de Moreau ne sont pas majeurs et les intentions des personnages ne sont pas toujours lisibles.

Si l'étendue des lectures et réécritures possibles de *L'éducation sentimentale* semble dès lors très grande, il faut pourtant remarquer que ses hypertextes ont tendance à favoriser un même angle interprétatif : celui qui fait de l'œuvre de Flaubert un roman

⁶² Agathe Antanaclaz, *Métamorphoses d'Ulysse*, Paris, GF-Flammarion, 2003, p. 17.

⁶³ Marcel Proust, « À propos du “style” Flaubert », *Nouvelle revue française*, Tome XIV, 1920, p. 84.

de la désillusion. C'est le cas notamment des deux réécritures de *L'éducation sentimentale* que sont *Les choses*⁶⁴ de Georges Perec et *Blanche ou l'oubli*⁶⁵ de Louis Aragon, publiées de surcroît à deux ans d'intervalle seulement, et que Steen Bille Jørgensen a étudiées. Le critique soutient que ce qui amène Perec et Aragon à reprendre *L'éducation sentimentale* c'est une même volonté de transposer à leur époque la représentation de la déception à la fois personnelle et sociale qu'ils y lisaient et qu'il résume en ces termes :

Dans le célèbre roman de Flaubert, le protagoniste Frédéric Moreau cherche à imiter le mode de vie de la bourgeoisie parisienne. Il tombe amoureux de Mme Arnoux, qui est une femme mariée, mais passe la plupart de son temps avec son mari vulgaire. Le projet du protagoniste est donc basé sur l'illusion d'un mode de vie plus sophistiqué. Plus encore, l'arrière-plan historique du roman de la révolution de 1848 reflète la perte des illusions sur le plan social⁶⁶.

Le sous-titre du roman de Perec n'est pas anodin : « Une histoire des années soixante » renvoie au projet de Flaubert visant à écrire « l'histoire de sa génération⁶⁷ » et au sous-titre de *L'éducation sentimentale* : « Histoire d'un jeune homme⁶⁸ ». Or ces histoires sont manifestement toutes placées sous le signe de la désillusion, selon Perec. En écho au personnage de Moreau, il utilise le couple de Jérôme et Sylvie pour « dénoncer l'illusion d'un bonheur abstrait et imaginé⁶⁹. » Obnubilés par l'idée d'un bien-être bourgeois, ces personnages se créent une vie à l'image des publicités, ce qui les laisse

⁶⁴ Georges Perec, *Les choses : une histoire des années soixante*, Paris, Pocket, 2010 [1965].

⁶⁵ Louis Aragon, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, 1967.

⁶⁶ Steen Bille Jørgensen, « Rewriting Flaubert in the 1960s », *Europeen review*, vol. 19, no 2, mai 2011, p. 330. Nous traduisons cette citation ainsi que les suivantes. « In Flaubert's famous novel, the protagonist Frédéric Moreau seeks to imitate the lifestyle of the Paris bourgeoisie. He falls in love with the married Madame Arnaud [*sic*] but end [*sic*] up spending most of his time with her vulgar husband. The whole project of the protagonist is thus based on the illusion of a more sophisticated lifestyle. Furthermore, the novel's historical background of the revolution of 1848 reflects the loss of illusions at the level of society. »

⁶⁷ Gustave Flaubert, lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 6 octobre 1864, cité dans Pierre-Louis Rey, *Analyse de l'œuvre de Gustave Flaubert*, Paris, Pocket, coll. « Les guides Pocket classiques », 2004, p. 121.

⁶⁸ Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, GF-Flammarion, 2003 [1869], p. 45.

⁶⁹ Steen Bille Jørgensen, « Rewriting Flaubert in the 1960s », *Europeen review*, vol. 19, no 2, mai 2011, p. 332. « *Les Choses* too denounces the illusion of an imagined happiness as abstraction. »

vides. La dernière scène du roman, qui n'est pas sans rappeler la désillusion finale de *L'éducation sentimentale*, pointe dans le même sens : elle s'achève sur la description d'un repas « franchement insipide » « qui pourrait être vu comme un commentaire ironique sur leur existence⁷⁰ ». Le cadre historique du roman n'est enfin pas à négliger. En réponse à la guerre d'Algérie, Jérôme s'engage en politique. Expérience qui se soldera par un échec, à l'instar de celle de Moreau pendant la révolution de 1848.

Dans *Blanche ou l'oubli*, Aragon retrouve lui aussi une forme et des thèmes chers à Flaubert. Comme *L'éducation sentimentale*, le roman d'Aragon est l'occasion d'un questionnement sur le genre romanesque qu'il reprend et déconstruit⁷¹ et, comme elle, il est construit autour du thème de la déception. Si *Blanche ou l'oubli* est caractérisé par « l'inachèvement », c'est ainsi en réponse aux « deux » conclusions éminemment décevantes de *L'éducation sentimentale*. En effet, Aragon oppose les deux fins du roman de Flaubert : la première, la fausse, à la fin du roman qui présente Moreau et Deslauriers se rappelant un souvenir de jeunesse, et la seconde, « la vraie, c'est là quand Dussardier crie *Vive la République* et Frédéric Moreau reconnaît Sénecal (le gauchiste Sénecal), dans l'agent à tricorne qui transperce Dussardier de son épée⁷² ». Ce déplacement de la conclusion marque l'interprétation politique qu'Aragon fait du roman de Flaubert.

Dans les deux cas de réécriture, il est intéressant de noter que ce n'est pas la trame narrative de *L'éducation sentimentale* qui est reprise, mais le projet général de

⁷⁰ Steen Bille Jørgensen, « Rewriting Flaubert in the 1960s », art. cité, p. 332. « one could read this passage as an ironic commentary on their entire existence. »

⁷¹ Steen Bille Jørgensen, « Rewriting Flaubert in the 1960s », art. cité, p. 334, « [T]he interesting question is to what extent the subversion of the narrative's linear structure in *Blanche ou l'oubli* is meant to make the reader consider other aspects of literature ».

⁷² Louis Aragon, *Blanche ou l'oubli*, ouvr. cité, p. 438, cité dans Steen Bille Jørgensen, « Rewriting Flaubert in the 1960s », art. cité, p. 334.

Flaubert de peindre la fresque d'une génération vouée à l'échec. Selon le principe de la transduction que nous avons évoqué, ces récritures de *L'éducation sentimentale* s'écrivent manifestement en conscience des commentaires des critiques qui ont fait du roman de Flaubert, à la suite de Lukács notamment⁷³, le grand roman de la désillusion. Celles-ci sont intégrées et orientent le travail de réécriture. Dans celles que nous avons évoquées, la dimension politique semble primordiale pour l'orientation des hypertextes. La proximité temporelle des deux œuvres ne saurait être fortuite. Les deux romans étant publiés à seulement deux années d'intervalle, il pourrait y avoir une conjoncture particulière à la fois des idées politiques et de l'histoire littéraire qui amène ces auteurs à se lancer dans un projet semblable à ce moment. Si les étudiants de Goulemot lisaient encore une histoire d'amour dans *L'éducation sentimentale* juste avant Mai 1968, ce n'est déjà plus le cas de Perec et d'Aragon en 1965 et 1967. Ce qu'ils lisent dans le roman de Flaubert, c'est bien un roman qui évite de succomber à l'implication idéologique pour se faire critique, selon la distinction proposée par Dominick La Capra :

L'implication idéologique renvoie à la manière dont le roman affirme plus ou moins aveuglément, voire renforce, les discours, stéréotypes, préjugés et clichés les plus courants sinon dominants. La dimension critique du roman renvoie à sa capacité de dépasser ses implications idéologiques pour à la fois les tenir à distance et mettre en évidence leur nature et leurs effets sur les individus et le groupe sociaux. Elle peut même contribuer à révéler les implications de « l'entrelacement » des faits et de la fiction en ce qui concerne les transformations sociales et politiques, non seulement dans l'espace temporel propre du roman, mais aussi pour ses lecteurs contemporains qui peuvent, eux-mêmes, connaître à un plus ou moins grand degré, des problèmes analogues à ceux que le roman explore⁷⁴.

Grâce à la dimension critique du roman, le lecteur contemporain peut mieux connaître la société représentée et reconnaître sa propre situation pour la mettre à distance.

⁷³ Georg Lukács, « Le romantisme de la désillusion », *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005 [1920].

⁷⁴ Dominick La Capra, « L'effondrement des sphères dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Annales*, 42^e année, no 3, 1987, p. 613.

L'auteur de l'hypertexte fait ainsi fructifier cette dimension critique en ajustant son discours au cadre contemporain.

La réécriture littéraire, surtout quand elle prend pour hypotexte un roman historique, n'est pas sans rappeler le travail de réécriture permanente des mêmes événements auquel se livrent les historiens. Comme nous le verrons à présent, les historiographes ont en effet souvent souligné la nécessité de ce travail de reprise, qui semble encore accentuée lorsque celui-ci touche à la représentation d'événements révolutionnaires, et spécialement à la représentation de Mai 1968. La réécriture d'un roman historique se trouve ainsi intimement liée aux questions historiographiques.

3. Les vies ultérieures de Mai 68

3.1. Particularités de l'historiographie révolutionnaire

Dans une étude sur la résurgence des poétiques de la répétition en regard de l'expérience du temps, Jean-François Hamel remarque, en se basant sur les travaux de François Hartog, que l'époque moderne se caractérise par l'ambivalence entre régime d'historicité moderne et régime ancien d'historicité⁷⁵. Alors que le régime ancien reconnaît l'apport du passé dans la construction du présent, le régime moderne est tout entier tourné vers l'avenir. Dans ce dernier régime, la tradition ne joue pas de rôle actif⁷⁶. Ce qui suscite la réflexion d'Hamel, c'est l'observation d'un retour constant de la tradition sous la forme de la répétition à une époque, celle de la modernité, où le

⁷⁵ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 28.

⁷⁶ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 77-107. François Hartog utilise la position d'« entre-deux » de Chateaubriand pour définir les deux régimes et les différencier.

passé devrait être évacué. Bien que les régimes d'historicité conservent une perméabilité, la quantité d'œuvres modernes, à la fois littéraires et historiques, usant de la répétition laisse croire qu'il y a un malaise dans l'expérience du temps. Comme le remarque Hamel, la tension entre passé et avenir au siècle des Lumières contribue à l'émergence de deux « métarécits⁷⁷ » de la modernité : « l'historiographie nationale et l'idéologie du progrès de l'époque romantique⁷⁸ ». Or le moment révolutionnaire ne peut s'intégrer à ni l'un ni l'autre. L'incorporation de ces fragments épars au sein d'une histoire continue et homogène peut poser problème pour l'historiographie, c'est ce qui amène l'étude comparative des phénomènes révolutionnaires⁷⁹. Le propre de ceux-ci étant, selon la formule de Walter Benjamin, de « faire éclater le continuum de l'histoire⁸⁰ », ils ne peuvent être inclus facilement dans une histoire transhistorique cohérente.

Le récit du phénomène révolutionnaire tire donc sa spécificité du fait qu'il doit tenir un discours tourné à la fois vers l'avenir et vers le passé. Il ne peut s'écrire exclusivement dans une logique de temps cyclique puisque l'événement qu'il décrit est supposément unique. Il ne peut pas non plus s'inscrire dans la longue durée vers un progrès universel étant donné sa nature exceptionnelle. Le désir de faire table rase du

⁷⁷ Jean-François Hamel fait ici référence à Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979. « Rappelons que Jean-François Lyotard définissait les “grands récits” ou “métarécits” comme des discours de légitimation soutenant les institutions des sociétés modernes et fondant des pratiques éthiques et politiques. Mais s'il identifiait une crise des grands récits propre à la condition postmoderne, il n'expliquait pas leur émergence au déclin des Lumières. » Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, ouvr. cité, p. 40.

⁷⁸ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, ouvr. cité, p. 40.

⁷⁹ Nous utiliserons l'expression « phénomènes révolutionnaires » plus large que « révolution » pour permettre l'intégration d'événements qui ne sont pas à proprement dit des révolutions. Cette distinction nous vient de Frédéric Bluche et Stéphane Rials, « Ouverture », Frédéric Bluche et Stéphane Rials, dir., *Les Révolutions françaises : les phénomènes révolutionnaires en France du Moyen âge à nos jours*, Paris, Fayard, 1989, p. 7.

⁸⁰ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 440.

passé et de rêver un avenir l'empêche d'intégrer un « métarécit ». Le récit doit tenir la position paradoxale d'être à la fois tourné vers un avenir complètement différent de tout ce qui a été connu et vers un passé qui a échoué en tentant de créer ce moment de basculement vers un idéal utopique. Selon Hamel, la poétique de la répétition semble ainsi être la réponse la plus productrice de sens vis-à-vis du problème de la difficulté de la mise en récit de ce type d'événements :

Dans des sociétés où les champs d'expérience et les horizons d'attente sont dissociés, où les espérances ne s'expriment qu'au prix d'un déchirement entre passé et avenir, comment raconter l'histoire sans oblitérer la mémoire du présent comme lieu d'inscription de soi et d'institution de la communauté, comme espace d'initiative et d'action ? Les poétiques de la répétition répondent à cette question par la promotion d'une mémoire discontinuiste, seule capable de traduire adéquatement une temporalité faite d'hétérogénéités et de disjonctions⁸¹.

Si la mémoire du passé prenait toute la place, le présent ne pourrait plus s'affirmer et serait condamné à demeurer inactif, plongé dans la contemplation du passé. La poétique de la répétition permet d'éviter cette aporie. Elle permet aux historiens comme aux écrivains modernes d'avoir recours à des images surgies du passé pour le présent sans reconduire l'illusion d'une histoire linéaire. L'interprétation des événements du passé apparaît donc particulièrement mouvante dans cette poétique de la répétition moderne.

Dans l'historiographie en général, la question de la réinterprétation des événements n'est pas nouvelle. S'inscrivant dans la suite des travaux de l'École des *Annales*, Paul Ricœur, dès 1955, reconnaît la part de subjectivité dans l'historiographie. Selon lui, l'histoire est un travail incessant de « *rectification* de l'arrangement officiel et pragmatique du passé⁸². » Il y a, selon les époques, une réinterprétation des événements historiques en regard du présent. Le travail de réinterprétation se fait donc en regard des événements, tel que Ricœur l'avancait. De plus, Hamel observe que

⁸¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, ouvr. cité, p. 23.

⁸² Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, p. 28. L'auteur souligne.

l'organisation du récit des historiens, et par extension des écrivains, dépend des formes disponibles autant que de son contenu⁸³. Ceux-ci manifestent donc une conscience des récits qui ont été faits avant eux et choisissent de s'inscrire soit dans la continuité, soit en opposition à ces écrits. La réécriture permanente de l'histoire se fait donc autant dans le fond que dans la forme. L'étude comparative des phénomènes révolutionnaires est un cas particulier de cette réécriture permanente de l'histoire parce que son interprétation est soumise à des variations plus importantes qu'un événement plus facilement intégré dans une histoire linéaire de longue durée.

Devant la difficulté créée par l'intégration de ce type d'événements dans un récit historique, la poétique de la répétition permet à la fois de comprendre le présent en regard du passé et de réinterpréter celui-ci dans la continuité de la réécriture perpétuelle de l'histoire. Benjamin remarquait d'ailleurs que « la conscience de la discontinuité historique est le propre des classes révolutionnaires au moment de leur action⁸⁴ ». Après avoir constaté les défis liés à l'écriture de l'histoire d'un moment révolutionnaire, nous pouvons maintenant nous consacrer au cas précis de Mai 68. L'interprétation de cet épisode marquant de l'histoire française est particulièrement riche en retournements. Comme elle est au centre du projet de Ling et de Raczymow, nous en rappellerons les principaux éléments.

3.2. L'interprétation politique de Mai 68

La réécriture permanente de l'histoire crée nécessairement de nouvelles interprétations des événements. C'est pourquoi il est nécessaire d'étudier, selon la

⁸³ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, ouvr. cité, p. 122.

⁸⁴ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », ouvr. cité, p. 450.

formule de Kristin Ross, les « vies ultérieures de Mai 68⁸⁵ ». Dans son ouvrage, qui présente l'avantage de s'intéresser « davantage à l'écho qu'au bruit et à la fureur⁸⁶ », Ross tente de

montrer comment l'événement en lui-même s'est trouvé dépassé par ses représentations successives, comment son statut événementiel a résisté aux tentatives d'annihilation, à l'amnésie sociale et aux assauts conjugués des sociologues et des ex-leaders étudiants qui, tour à tour, ont voulu l'interpréter ou en réclamer le monopole⁸⁷.

Plutôt que d'analyser l'événement en lui-même comme de nombreux commentateurs l'ont fait avant elle, Ross étudie la façon dont s'est transformée l'image de Mai 68. Selon elle, « ce que l'on désigne aujourd'hui comme “les événements de Mai 68” ne peut être considéré indépendamment de la mémoire et de l'oubli collectifs qui les entourent⁸⁸. » Ce n'est pas, comme dans certains cas, l'absence de récits qui cause l'oubli, mais l'imposante quantité de littérature de toute sorte qui, publiée année après année, amène une nouvelle interprétation des événements qui a « pour conséquence de “liquider” (pour reprendre une formule de l'époque), d'effacer ou, au mieux, de brouiller l'histoire de Mai 68⁸⁹. » L'interprétation des événements est intéressante parce qu'elle montre un retournement complet entre les idées véhiculées lors des événements et ce qui s'est dit sur ceux-ci lors des nombreuses commémorations qui ont suivi.

Ces commémorations tentent de faire entrer Mai 68 dans une histoire officielle plus large en réduisant sa portée réelle :

Ces réductions opérées par l'histoire officielle ont permis aux étudiants et au monde universitaire d'obtenir l'exclusivité du rôle de représentant des événements de Mai 68. Cela ne saurait nous surprendre. Les barricades, l'occupation de la Sorbonne et du théâtre de l'Odéon, les graffitis

⁸⁵ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, trad. Anne-Laure Vignaux, Marseille, Agone, coll. « Éléments », 2010 [2002].

⁸⁶ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, ouvr. cité, p. 7.

⁸⁷ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, ouvr. cité, p. 7.

⁸⁸ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, ouvr. cité, p. 7.

⁸⁹ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, ouvr. cité, p. 11.

poétiques surtout, sont devenus aussi incontournables que les visages des mêmes trois ou quatre anciens leaders étudiants que l'on voit vieillir au fil des commémorations diffusées tous les dix ans à la télévision française⁹⁰.

Deux réductions majeures sont opérées, selon l'historienne. La première est géographique, elle consiste à faire comme si l'activité révolutionnaire s'était concentrée sur Paris, plus précisément sur le Quartier latin. De cette façon, l'histoire laisse dans l'ombre ce qui s'est passé en province. La seconde réduction, qui concerne la portée sociale de Mai 68, consiste à centrer autour de rares figures l'ensemble du mouvement de masse :

Ainsi circonscrite, toute révolte collective est désamorcée, et donc réduite à l'angoisse existentielle des destinées individuelles. Elle se trouve ainsi confinée à un petit nombre de « personnalités » auxquelles les médias offrent d'innombrables occasions de réviser ou de réinventer leurs motivations d'origine⁹¹.

En accordant, dans les médias, une place plus importante aux acteurs qui reviennent sur leurs positions de jeunesse, il devient plus facile de réinterpréter l'événement. Ces « ex-gauchistes désireux de prendre leurs distances avec leur passé militant et d'échapper aux désillusions de Mai 68 [ont] joué un rôle majeur dans l'oubli de 1968⁹². » L'abandon de leurs idéaux gauchistes amène encore une fois, comme tant d'autres phénomènes révolutionnaires, son lot de désillusions. Dans un article qui s'intéresse à la disparition progressive de la dimension politique de Mai 68, Jean-Philippe Mathy remarque, au même titre que Ross, que c'est la dimension culturelle qui a seule été retenue par l'histoire officielle :

La reconstitution a posteriori qu'opère la mémoire a éliminé les grèves ouvrières, les accords de Matignon, l'occasion manquée de la gauche politique et syndicale, les élections de juin et le réveil de la France profonde, c'est-à-dire la réalité prosaïque de la « politique politicienne » pour ne garder que l'explosion juvénile d'une libération intense mais sans lendemain⁹³.

⁹⁰ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, ouvr. cité, p. 23.

⁹¹ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, ouvr. cité, p. 26.

⁹² Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, ouvr. cité, p. 26.

⁹³ Jean-Philippe Mathy, « Les mémoires de Mai, ou la politique éclipse », *L'Esprit créateur*, vol. 41, no 1, printemps 2001, p. 13.

Alors qu'il est facile d'établir des parallèles entre les mouvements en France et ailleurs dans le monde sous l'angle de la contestation de l'autorité ou de la libération des mœurs sexuelles, il est pratiquement impossible d'arriver à un consensus autour de l'interprétation politique de Mai 68 étant donné « l'hétérogénéité du mouvement lui-même, des contradictions existant au sein des discours et des pratiques politiques des organisations et des individus mobilisés par la crise⁹⁴. » Selon lui, « [l]es cérémonies du vingtième anniversaire furent l'aboutissement d'un long processus de désinvestissement de l'idée révolutionnaire⁹⁵ ». Après une certaine effervescence suite aux années 1968⁹⁶, la position révolutionnaire devient difficilement tenable après les échecs répétés des mouvements internationaux de gauche⁹⁷.

Au fil des commémorations, qui jalonnent si commodément l'évolution de l'interprétation des événements, on assiste à la transformation du regard de la société sur ceux-ci :

À relire les articles de presse et les essais parus en 1978, 1988 et 1998 on mesure mieux l'évolution conjugée de la société française et du regard collectif porté sur cette évolution. À chaque fois, le discours sur 68 est loin d'être unanime, bien entendu, mais la divergence des interprétations qui s'efforcent de percer « le mystère de Mai » s'inscrit toujours sur le fond de l'air du temps, d'une perception de l'état de la France à un moment donné partagée par de nombreux essayistes et journalistes⁹⁸.

À travers la réécriture permanente de l'histoire, et plus spécifiquement de Mai 68, c'est l'évolution de la mentalité sociale qui s'offre au regard. Comme le remarque Mathy, les événements sont mis au présent, selon un contexte social précis, pour être

⁹⁴ Jean-Philippe Mathy, « Les mémoires de Mai, ou la politique éclipsée », art. cité, p. 11.

⁹⁵ Jean-Philippe Mathy, « Les mémoires de Mai, ou la politique éclipsée », art. cité, p. 14.

⁹⁶ L'expression « les années 1968 » est utilisée par Kristin Ross pour faire référence aux années entourant Mai 68. Elle contribue à replacer le phénomène révolutionnaire dans un cadre plus large ne se réduisant pas à l'activité de quelques mois en 1968.

⁹⁷ Jean-Philippe Mathy, « Les mémoires de Mai, ou la politique éclipsée », art. cité, p. 13.

⁹⁸ Jean-Philippe Mathy, « Les mémoires de Mai, ou la politique éclipsée », art. cité, p. 9-10.

réinterprétés. À la suite de cette dépolitisation de Mai 68, un retour de balancier commence à s'imposer. Comme le note Ross,

[o]n a vu apparaître au cours de ces dernières années un certain nombre de récits politiques alternatifs consacrés aux trente dernières années, majoritairement écrits par des personnes actives pendant les années 1968 et voulant retrouver un passé – qu'il s'agisse du leur ou de celui des autres – qu'ils estiment avoir été déformé, voire détourné, pendant les années Giscard et Mitterrand⁹⁹.

Dans le même but, afin de renouer avec une histoire enterrée sous ses réécritures, Ross et Mathy choisissent d'accorder la primauté à des sources tirées du discours social. La première analyse les tracts, les graffitis, entre autres, alors que le second s'intéresse aux articles de journaux publiés au moment des faits. Ils opposent ainsi les discours instantanés directement tirés des événements et les discours médiatiques qui en ont modifié le sens par après.

Utiliser des sources de ce type permet d'avoir accès à une mémoire plus vivante et plus proche de la signification originale du mouvement puisqu'elles ne sont pas réinterprétées par un médiateur social :

L'imaginaire passéiste est, d'un même mouvement, prospectif ; sans quoi, pourquoi un mouvement révolutionnaire ? Cet imaginaire se nourrit de tous les malheurs vécus et de leur représentation. Il se déploie dans les lieux les plus variés, dans les rues, sur les places, dans les églises de la Ligue, dans les clubs de la Révolution, de 1848, du Siège et de la Commune ; il chemine au travers des affiches, des libelles [...] d'une presse souvent incandescente¹⁰⁰.

Ce mouvement permet de dégager un imaginaire mythique autour des phénomènes révolutionnaires qui se transmet à travers les discours sociaux. Cette conscience des efforts du passé deviendrait même une condition nécessaire à la réalisation d'un mouvement révolutionnaire¹⁰¹. L'acteur d'un phénomène révolutionnaire entretient donc une conscience transhistorique qui dépasse son seul présent. Celle-ci peut se

⁹⁹ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, ouvr. cité, p. 35.

¹⁰⁰ Frédéric Bluche, Stéphane Rials, « Ouverture », Frédéric Bluche, Stéphane Rials, dir., *Les Révolutions françaises*, ouvr. cité, p. 60.

¹⁰¹ Frédéric Bluche, Stéphane Rials, « Ouverture », Frédéric Bluche, Stéphane Rials, dir., *Les Révolutions françaises*, ouvr. cité, p. 58.

projeter dans le passé, dans le futur ou emprunter aux deux à la fois. La mémoire et les représentations des phénomènes révolutionnaires passés sont une manifestation de la poétique de la répétition tel que l'avancait Hamel. Le phénomène révolutionnaire suppose une expérience temporelle particulière qui se manifeste dans la forme et le contenu des discours qui l'animent.

Avant d'entreprendre l'étude spécifique de notre corpus, nous pouvons tirer de l'étude du phénomène de la réécriture quelques éléments de définition. Tout d'abord, le fait de reprendre une œuvre antérieure à travers un travail intertextuel de type macrostructurel met en jeu un travail de reprises et de décalages entre l'hypotexte et l'hypertexte. Même si la réécriture est, selon la typologie genettienne, un travail majoritairement sérieux, il peut néanmoins contenir une part ludique par des allusions ou des clins d'œil. En plus de ce côté ludique, la réécriture convoque la figure rhétorique du parallèle qui peut avoir une portée critique : sur le plan de l'histoire, par la comparaison d'événements ou de personnages et, sur le plan de l'histoire littéraire, par la mise en évidence des changements de pratique dans certains genres ou en regard de la tradition littéraire. En étudiant plus particulièrement la correspondance de Flaubert et certains commentaires politiques de son œuvre, nous avons aussi rappelé qu'une œuvre ne doit pas nécessairement avoir un projet politique explicite pour être lue sous cet angle. *L'éducation sentimentale* invite d'ailleurs à des reprises politiques, comme nous l'avons remarqué pour *Blanche ou l'oubli* d'Aragon et *Les choses* de Perec. Nous avons également souligné que le travail de réécriture tient compte des interprétations autour de l'hypotexte et, dans le cas de la réécriture d'un roman historique, des discours des historiens autour du contexte sociohistorique. La trame narrative du roman de Flaubert laissant beaucoup de liberté, elle permet des décalages formels et thématiques

que nous étudierons dans notre corpus. Finalement, nous avons remarqué que la mise en parallèle de deux œuvres littéraires et de deux moments révolutionnaires relève d'une conception particulière de l'expérience du temps. La réécriture d'un roman historique paraît ainsi aussi liée aux interprétations changeantes des événements mis en scène et à la réécriture permanente de l'histoire qu'à l'évolution des pratiques littéraires. Nous aborderons les deux œuvres de notre corpus à la lumière de ces considérations en tentant de mettre en lumière les enjeux de la réécriture d'un roman historique. Bien qu'*Un garçon flou* d'Henri Raczymow soit publié après *Repentirs* d'Hélène Ling, nous commencerons l'analyse de notre corpus par celui-ci. La forme de la réécriture restant plus proche de l'hypotexte, il est préférable d'étudier celui-ci avant d'analyser le cas plus complexe formellement.

CHAPITRE 2

Récrire son histoire dans la grande : *Un garçon flou* d'Henri Raczymow

« Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois. »
Maurice Blanchot, *L'entretien infini*¹⁰².

En transposant la trame historique de *L'éducation sentimentale* en Mai 1968, Henri Raczymow s'inscrit dans un contexte idéologique particulier. Il revisite un événement de sa jeunesse, comme bien d'autres avant lui, mais le choix de la réécriture est moins habituel. Au lieu d'écrire son expérience personnelle au sein d'un récit original, il utilise la trame narrative du roman de Flaubert comme plate-forme. Dans *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, François Hartog remarque que 1968 représente, sur le plan de la conception du temps, un changement de paradigme :

En 1968, le monde occidental et occidentalisé était traversé par un spasme qui, entre autres choses, exprimait une remise en cause du progrès capitaliste, c'est-à-dire une remise en doute du temps lui-même comme progrès, comme vecteur en soi d'un progrès en passe de bouleverser le présent. Pour cerner ce moment, les mots de faille ou de brèche viennent sous la plume des observateurs, même s'ils ne manquent pas de relever que sont omniprésentes les images empruntées aux glorieuses révolutions du passé¹⁰³.

Avec la généralisation de la remise en cause de la notion de progrès, le moment est ainsi perçu par Hartog comme modifiant profondément le rapport à la temporalité de ceux qui le vivent. Pour comprendre la nature de cette mutation, il tente de montrer ce qui l'oppose aux régimes d'historicité passés. Il distingue, tout d'abord, le régime d'historicité classique, ou cyclique, qui se caractérise par l'utilisation du passé comme banque d'expériences pouvant éclairer le futur. Celui-ci est illustré par l'*Historia magistra vitae* de Cicéron selon laquelle l'histoire est une école de la vie. Hartog

¹⁰² Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1980, p. 459.

¹⁰³ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 15.

défini, en opposition, le régime d'historicité moderne comme étant l'héritier des philosophies de l'histoire et de l'idée du progrès du XIX^e siècle. Selon cette seconde conception, l'humanité est au contraire en perpétuel perfectionnement et le passé n'a donc plus de fonction d'enseignement puisque le futur ne ressemblera à rien qui ait déjà été vécu. La société de 1968 ouvre une troisième voie : tout en appelant des références du passé, elle conteste son exemplarité et, tout en étant tournée vers le présent, elle conteste l'idée de progrès. Richard Federman, personnage principal et narrateur, est représentatif de cette position ambiguë. Il ne cesse, en effet, de rappeler l'importance qu'a pour lui le passé et l'inconfort qu'il ressent dans l'évocation de l'avenir. En mettant en scène des personnages qui semblent eux-mêmes représenter les divers régimes d'historicité, classique, moderne et présentiste, Raczymow jette sur eux un regard critique et prend ses distances avec chacun de ces rapports au temps. Le projet du roman lui-même met en œuvre un rapport au temps que le présentisme ne peut résumer. Alors que le régime présentiste, en accordant une grande importance au présent, nie la valeur de l'imitation comme principe créatif, en choisissant de récrire *L'éducation sentimentale*, Raczymow se situe à la fois du côté de l'imitation et de l'innovation. Au sein de ce rapport problématique au temps, la réécriture apparaît comme une solution pour appréhender un passé dont l'interprétation est incertaine.

Nous verrons, tout d'abord, comment s'articulent ces différents niveaux de représentation sur le plan de la trame narrative. Par la forme de la réécriture, les choix narratifs de Raczymow montrent l'ambiguïté de sa position ainsi que celle que l'auteur fait occuper à son narrateur qui est son alter ego. Ensuite, nous verrons que les différentes références culturelles auxquelles Federman renvoie pour orienter sa vie personnelle sont également significatives puisqu'elles dévoilent un état social

particulier sur le plan temporel et spatial. Finalement, nous observerons comment la mise en parallèle de phénomènes révolutionnaires par Raczymow met de l'avant l'interprétation politique de Mai 1968 et la façon dont les événements sont vécus par le personnage Federman.

1. Sur les épaules d'un géant

1.1. Le maintien de la trame narrative

De même que *L'éducation sentimentale* est divisé en trois parties, chacune étant constituée de six chapitres si l'on exclut l'épilogue qui est le septième chapitre de la dernière partie, *Un garçon flou* se divise en trois parties de six chapitres, à l'exclusion de la dernière qui ne contient que quatre chapitres. Jean-Pierre Duquette remarque, dans un article sur la structure de *L'éducation sentimentale*, combien les deux trames, amoureuse et politique, évoluent conjointement :

Les principaux événements ayant trait à la montée de la révolution se développent effectivement dans le temps du roman en une courbe tout à fait parallèle à celles des rencontres – et des absences – essentielles entre Frédéric et Marie Arnoux, jusqu'à décembre 1851, où finissent de s'écrouler les deux rêves¹⁰⁴.

Les deux dimensions, personnelle et collective, semblent interdépendantes. Les principaux événements qui rythment la vie de Moreau sont porteurs soit d'espoir, soit de désillusion, mais jamais une situation sociale positive ne va de pair avec un moment d'angoisse amoureux. En plus d'être traités conjointement dans la progression linéaire du récit, les événements principaux se construisent en paires se répondant. Les deux éléments d'une paire peuvent être très éloignés, par exemple la rencontre avec Madame Arnoux et la rencontre finale avec celle-ci. Duquette remarque d'ailleurs que

¹⁰⁴ Jean-Pierre Duquette, « Structure de *L'éducation sentimentale* », *Études françaises*, vol. 6, no 2, 1970, p. 160.

presque toutes les séries de « réponses » (construction en miroir, seconds membres des doublets, retour d'objets) sont données chaque fois comme une sorte d'image dégradée, créant un vide à la place du volume d'espoir et d'éléments positifs suggérés par les premières situations¹⁰⁵.

Il en va de même dans le roman contemporain, qui reprend non seulement la structure de base de la double désillusion personnelle et collective, mais aussi en récrit les moments spécifiques et leur construction en miroir.

Dès l'incipit, *Un garçon flou* multiplie les clins d'œil à *L'éducation sentimentale*. Les premières lignes d'*Un garçon flou* présentent en effet Federman retournant dans sa famille en rêvant à ses futures études à la Sorbonne, tout comme celles de *L'éducation sentimentale* présentaient Moreau, nouvellement bachelier, retournant en province. Or cet incipit de Flaubert était déjà tout sauf anodin. Il annonçait son programme de déconstruction des codes du roman d'apprentissage. Traditionnellement, le genre met en scène le parcours d'un jeune homme, provincial et ambitieux, qui découvre la vie parisienne et tente de parvenir à une meilleure situation sociale, financière et amoureuse. Que Moreau, au début du roman, rentre en province au lieu d'en partir est hautement symbolique et annonciateur de ses échecs. En récrivant ce faux départ, Raczymow s'inscrit à son tour dans le travail de déconstruction flaubertien et il programme pareillement l'histoire d'une désillusion. Il se montre aussi conscient de récrire un roman qui était déjà une réécriture ironique d'autres romans d'apprentissage et en cela poursuit le jeu métadiscursif engagé par *L'éducation sentimentale*.

Le roman de Raczymow respecte ainsi la trame narrative et ce que Duquette appelle le « procédé de double encadrement¹⁰⁶ » propre à la structure narrative de

¹⁰⁵ Jean-Pierre Duquette, « Structure de *L'éducation sentimentale* », art. cité, p. 162.

¹⁰⁶ Jean-Pierre Duquette, « Structure de *L'éducation sentimentale* », art. cité, p. 162.

L'éducation sentimentale. Le second chapitre d'*Un garçon flou* reprend en effet à *L'éducation sentimentale* la scène de la rencontre avec le meilleur ami. D'un côté, Moreau rencontre Deslauriers ; de l'autre, Federman rencontre Lulu. Dans les deux cas, ce sont les débuts d'une grande amitié qui est décrite et les rêves d'un avenir prometteur pour les deux. Dans l'analyse de Duquette, cette scène ainsi que celle liminaire du retour en province sont couplées avec les deux dernières scènes de *L'éducation sentimentale* : celle qui présente les retrouvailles avec Mme Arnoux, et l'épilogue, durant lequel Moreau et Deslauriers font le bilan de leurs expériences. Or ces deux scènes conclusives montrent l'échec à la fois du désir amoureux et des ambitions sociales de Moreau qui s'exprimaient dans les deux scènes introductives. Dans le roman de Raczymow, aux deux scènes introductives répondent de même deux scènes conclusives décevantes : sur le plan amoureux, avec l'échec de sa relation avec Solange Sarfati, maintenant plus âgée et vivant en Israël, et sur le plan politique, avec l'abandon des idéaux révolutionnaires et la désillusion partagée avec Lulu. Ainsi, l'épilogue conserve ici encore une fonction négative en évoquant une histoire de jeunesse qui semble insignifiante au moment où les histoires amoureuses et révolutionnaires échouent.

Plus largement, la structure en doublets remarquée par Duquette dans *L'éducation sentimentale* semble toujours s'appliquer à *Un garçon flou*. Sans reprendre chacun des événements pour voir où il se situe dans chacun des romans, notons que les rencontres de groupes révolutionnaires, les soupers dans les familles bourgeoises et les manifestations révolutionnaires sont repris au même endroit d'un roman à l'autre. Cette structure, qui avait pour fonction d'assurer la cohésion interne d'un roman où la progression semblait ne jamais advenir, est respectée par Raczymow. Les événements

positifs ou pleins d'espoir sont jumelés à des scènes d'échec ou de désillusion. Ainsi, dans *Un garçon flou*, la rencontre de Federman avec sa directrice de thèse, Esther Livtak, qui amène une promesse de bonheur et d'accomplissement tant sur le plan amoureux que sur le plan académique se déroule au moment où l'effervescence révolutionnaire gagne la rue (II, 2). Cet événement doit être lu en parallèle avec l'avortement de leur enfant et l'abandon des idéaux révolutionnaires (III, 3). Même si les événements ne se passent pas tout à fait de la même façon, ce couple évoque celui composé par Moreau et Rosanette, qui vit des épisodes similaires. Il y a un jeu d'échos très fort qui parcourt ainsi le roman en entier et qui oriente la lecture d'*Un garçon flou*. Néanmoins, Raczymow ne se contente pas de reprendre tels quels les épisodes de la vie de Moreau.

1.2. L'invention d'une voie divergente

Le danger en suivant la trame narrative avec trop d'assiduité est de ne rien apporter de neuf. Dans la nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », Jorge Luis Borges, avec ironie, mettait d'ailleurs en garde les auteurs contre ce type d'exercice de transposition simple ne contribuant pas à une nouvelle signification :

Ces livres parasites qui situent le Christ sur un boulevard, Hamlet sur la Canebière ou Don Quichotte à Wall Street. Comme tout homme de bon goût, Ménard avait horreur de ces mascarades inutiles, tout juste bonnes – disait-il – à procurer le plaisir plébéen de l'anachronisme ou (ce qui est bien pire) à nous ébaudir avec l'idée primaire que toutes les époques sont semblables ou différentes¹⁰⁷.

Si l'on suit le raisonnement de Ménard, que Raczymow transpose les événements de 1848 à Paris en Mai 1968 ne contribuerait pas *de facto* à donner une pertinence à

¹⁰⁷ Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 45.

l'exercice de réécriture. Comme nous l'avions constaté plus tôt, l'établissement d'un parallèle doit amener une meilleure compréhension du passé, du présent et de l'avenir. Ce parallèle est aussi présent dans le fond que dans la forme du récit lui-même. Étant donné que les changements apportés à la trame narrative sont plus discrets, ils sont d'autant plus lourds de signification.

Dès le début du récit, trois modifications importantes apparaissent. La première se situe sur le plan de la fonction des personnages. Dans le roman de Flaubert, lorsque Moreau est sur le bateau, il aperçoit Mme Arnoux, qui deviendra le principal objet de son désir amoureux pour l'ensemble du roman. Federman, dans l'autobus qui le ramène en banlieue, revoit Léna Chevalier, une voisine d'enfance accompagnée de ses enfants. Bien que la situation présente des caractéristiques communes, Léna ne deviendra pas l'équivalent de Mme Arnoux. Elle a pratiquement le même âge que Federman et il ne s'y intéressera, un peu par dépit, que plus tard dans le récit. Après avoir terminé ses études de médecine dentaire qui mènent à son entrée dans la haute bourgeoisie, Léna occupe une position qui se rapprochera plutôt de celle de Mme Dambreuse. Federman ne rencontre pas un équivalent de M. Arnoux non plus. Cela fait en sorte que la mise en scène du monde social ne sera pas la même que dans *L'éducation sentimentale*. Il est impossible de trouver des équivalents exacts entre les personnages. *Un garçon flou* tente de présenter, à l'instar de *L'éducation sentimentale*, un portrait fidèle de la société et des acteurs qui l'animent. Bien que les milieux restent les mêmes d'un roman à l'autre, la petite bourgeoisie marchande, la haute bourgeoisie professionnelle et les étudiants révolutionnaires, ils n'occuperont pas strictement la même fonction pour le protagoniste.

La deuxième modification importante concerne le rapport au temps des protagonistes. Moreau prend le bateau et voit le paysage se dérouler lentement sous ses yeux : « À chaque détour de la rivière, on retrouvait le même rideau de peupliers pâles. [...] et l'ennui semblait alanguir la marche du bateau¹⁰⁸ ». Federman quant à lui, en contemplant le paysage depuis la fenêtre du bus, a plutôt une impression d'accélération du temps. Pour lui,

les rues défilent, des monuments, des lycées, des mairies, des bouches de métro modern style, des casernes de pompiers, des saynètes fugitives, des brins de romances peut-être, des drames plus sûrement. Je ne fais attention à rien, et puis ça défile si vite. Un film à toute vitesse, locomotive emballée. (*GF*, p. 12)

Moreau ne peut appréhender la réalité parce qu'elle est inconsistante du fait de la lenteur du déplacement. Federman ne peut la saisir à cause de sa rapidité, il ne peut qu'entrevoir la fugacité de moments partiels sans parvenir à en dégager une cohérence. Il doit faire face à une « surabondance événementielle », dont il ne peut tirer de sens, impression caractéristique de la surmodernité, selon Marc Augé¹⁰⁹. Un autre personnage a conscience de cette accélération, tout en prenant une part plus active aux événements. Il s'agit de Franklin, un artiste engagé dans le mouvement révolutionnaire, qui tente de convaincre Federman de rejoindre un kibboutz en Israël.

L'Histoire, à nouveau, va accoucher. Nous, on est là pour accélérer le mouvement, hâter la délivrance, l'arrivée imminente du Messie, voilà tout. Ici, à Cuba, au Vietnam, à Berkeley, à Rome, à Berlin, à Haïfa. Donner un coup de pouce, une chiquenaude, une pichenette, une petite secousse, un petit coup de burette dans les rouages, histoire d'accélérer l'Histoire. Car l'Histoire, justement, comme a dit un poète, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser. Et d'un seul coup, on l'a sous les yeux, elle nous explose à la figure. (*GF*, p. 98)

En plus de la conscience de l'accélération du temps, Franklin a le sentiment de faire partie d'une histoire en mouvement. Il attend la promesse du bonheur annoncé par

¹⁰⁸ Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, GF-Flammarion, p. 52.

¹⁰⁹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 42.

l'arrivée d'un messie ou par la révolution. Le désir révolutionnaire le propulse dans le futur, alors que Federman est incapable de le concevoir. Il « regarde [s]a montre », prétexte un rendez-vous et tourne le dos à Franklin, revenant symboliquement à un pur présent, niant ainsi la possibilité du futur évoquée par son ami. Henri Raczymow met en scène un représentant tardif du régime d'historicité moderne à travers le personnage de Franklin et le confronte à Federman qui semble ici plutôt incarner un régime présentiste tel que défini par Hartog, même si son rapport au temps évolue tout au long du récit.

L'accélération du temps se manifeste d'ailleurs dans la forme elle-même du roman. Alors que la troisième partie de *L'éducation sentimentale* conservait le même nombre de chapitres que les parties précédentes, celle d'*Un garçon flou* comporte seulement quatre chapitres. Avant le dernier chapitre de *L'éducation sentimentale*, il y a, bien sûr, une ellipse qui passe sous silence une vingtaine d'années dans la vie de Moreau, mais après cette accélération, le roman reprend le même rythme. Dans le cas d'*Un garçon flou*, le dernier chapitre est un condensé comportant les mêmes éléments que les derniers chapitres de *L'éducation sentimentale*. La dernière rencontre entre Solange, qui pourrait être considérée comme l'équivalent de Mme Arnoux, et Federman est traitée en quelques lignes, l'évocation de l'épisode de jeunesse aussi. À la fois dans la forme et le fond, il y a donc dans *Un garçon flou* un effet d'accélération par rapport à *L'éducation sentimentale*.

Le troisième changement s'opère au niveau de l'énonciation. Alors que Flaubert écrivait *L'éducation sentimentale* à la troisième personne, Raczymow choisit la

première personne pour *Un garçon flou*. Cette transvocalisation¹¹⁰ est également significative : le genre romanesque semble laisser sa place à celui du récit. Dans sa thèse consacrée à la construction du présent dans le récit contemporain, Daniel Letendre évoque la distinction entre les deux en mettant en lumière l'importance du présent pour le récit¹¹¹ :

Si le roman permet de raconter une histoire en tant qu'elle est formée d'une série d'événements passés, le récit, par l'accent mis sur l'énonciation discursive, ancre à la fois l'histoire et la narration dans un présent qui, à même l'exercice de synthèse qu'est toute narration, réfléchit à l'organisation narrative et temporelle à donner à l'histoire qu'il ordonne¹¹².

L'utilisation d'un « je » énonciateur crée une présence au monde qui était impossible dans un roman où la narration est prise en charge par un narrateur omniscient. Ce que ces indications temporelles nous signalent, c'est que non seulement l'époque a changé, mais que le rapport au temps n'est plus le même. L'utilisation de la forme du récit dans *Un garçon flou* met l'accent sur une construction d'un présent, mais ce même récit convoque également le passé et l'avenir. Et ces convocations ne sont pas uniquement présentes pour définir une valeur de beauté intemporelle ou créer une attente messianique. Le passé dépasse cette fonction pour reprendre son droit à constituer une banque d'expériences pouvant aider à diriger les actions futures.

¹¹⁰ La transvocalisation est définie par Gérard Genette comme étant le passage d'une personne de narration à une autre. Dans le cas du passage entre *L'éducation sentimentale* et *Un garçon flou*, il s'agit du passage de la troisième personne à la première. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 292.

¹¹¹ Daniel Letendre utilise principalement la définition de Dominique Rabaté pour le récit. Voir Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991. Rabaté prolonge son analyse notamment dans : « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, dir., *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, coll. « Critique », 2004, p. 37-51.

¹¹² Daniel Letendre, *À la cheville du temps : la construction du présent dans la littérature narrative française au tournant du XX^e siècle*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2013, p. 22.

1.3. Le passé éclaire l'avenir

Le genre du récit se situerait à la jonction entre le passé, le présent et le futur. Cet état limitrophe est amplifié par la forme même de la réécriture qui, comme le rappelle Frank Wagner, implique la convocation du passé de la littérature dans le présent :

l'hypertextualité permet de rappeler [...] que les textes littéraires sont inscrits dans l'Histoire, et que leur interprétation varie en fonction des différents contextes socioculturels, mais aussi socio-économiques qui régissent leur production et leur consommation, [...] elle induit également un questionnement digne d'intérêt relatif aux paramètres qui élèvent telle œuvre à la dignité de « classique »¹¹³.

Choisir de récrire *L'éducation sentimentale* est une façon de confirmer son statut de « classique ». Bien sûr, la place du roman de Flaubert n'est plus à faire dans l'histoire littéraire française, mais le fait de le récrire en 2014 prouve que celui-ci est toujours significatif pour les auteurs du tournant du XXI^e siècle. Le personnage de Federman sert qui plus est de ce roman pour orienter ses pensées et ses actions, selon l'interprétation qu'il en fait. Il établit des parallèles entre les situations qu'il vit et celles vécues par Moreau. Travailler sur une thèse ayant *L'éducation sentimentale* comme corpus lui permet également de jeter un regard critique sur le texte de Flaubert. Ainsi, lorsque son ami Lulu vient lui présenter son projet de fonder un journal révolutionnaire, il pense explicitement à *L'éducation sentimentale* :

Et justement, mon sujet d'étude, l'ours de Croisset, comme s'il avait prévu à la fois mon livre et mon personnage (à moins que ce soit moi qui me sois inspiré du sien, un certain Deslauriers), m'ôte les mots de la bouche en parlant du « bonheur inexprimable de diriger les autres, de tailler en plein dans leurs articles, d'en commander, d'en refuser. » [...] Pas question de me brouiller avec Lulu. Et peut-être d'ailleurs je commets une grossière erreur. (*GF*, p. 106-107)

Le passé entre de plein fouet dans le présent de Federman. La présentation en parallèle des deux projets de création de journal met l'accent sur le plaisir despotique de diriger

¹¹³ Frank Wagner, « Les hypertextes en questions », art. cité, p. 303.

la publication. Alors que dans *L'éducation sentimentale*, le financement de ce journal devient la raison du bris de l'amitié entre Deslauriers et Moreau, Federman évitera cet écueil. La connaissance de cet événement passé lui permet de guider ses actions. Il ne mentira pas à Lulu lorsqu'il lui demandera de l'argent et ils continueront de se parler, même s'ils s'éloigneront un peu au fil du temps. Federman établit un autre parallèle entre son univers et celui de *L'éducation sentimentale* en faisant de Léna Chevalier « sa » Mme Dambreuse.

Et puis, autant l'avouer, Flaubert, là encore, m'a devancé, m'a deviné, anticipé. Je retrouve chez son protagoniste qui convoite alors Mme Dambreuse, sous la plume du grand écrivain, les fantaisies de l'imagination qui sont les miennes concernant Léna Chevalier, « se figurant qu'elle avait des délicatesses de sentiment, rares comme ses dentelles, avec des amulettes sur la peau et des pudeurs dans la dépravation. » (*GF*, p. 196)

L'appréciation des charmes de Léna dépend des fantaisies de Flaubert. Ce qui convainc Federman de se lancer dans cette aventure, c'est la description de la relation entre Mme Dambreuse et Moreau. Comme le remarque Federman, c'est « un livre du passé qui [lui] permet de lire le présent. Sauf aussi que l'avenir, outre qu'il n'est pas écrit, dépend aussi des lunettes que vous avez chaussées pour regarder le monde, le monde présent. » (*GF*, p. 162) Et ce regard dépend également de ce que le narrateur comprend de sa propre histoire. Sa connaissance, quelquefois naïve, de *L'éducation sentimentale* permet au protagoniste de trouver une certaine cohérence dans les événements qu'il vit, mais elle ne lui permet pas de deviner l'avenir.

Il nous est donc impossible de parler d'une conception cyclique ou linéaire du temps qui dominerait dans *Un garçon flou*. Les événements peuvent se ressembler mais, dans le détail, il y aura toujours un décalage entre les époques. Si les événements semblent se répéter tout au long de l'histoire, ils ne sont jamais tout à fait les mêmes. Le temps d'*Un garçon flou* serait celui où l'histoire termine un cycle et retourne à son

point le plus près d'un cercle clos. Il en résulte une impression de reconnaître le présent dans les événements passés, à laquelle s'adjoint la conscience que le futur qui suivra ne sera pas identique pour autant. Le récit serait une mise en scène d'une conscience clivée où la connaissance du passé éclaire un avenir incertain. De cette conception du temps découle une connaissance double pour le personnage : d'une part, littéraire, par le recours aux œuvres du passé pour comprendre le présent et orienter l'avenir dans sa vie personnelle et sociale ; d'autre part, politique, par la nature révolutionnaire des événements qui constituent la trame narrative d'*Un garçon flou*.

2. Entre deux époques : les représentations culturelles et sociales

2.1. La conscience métalittéraire

Dans *Un garçon flou*, il y a une multiplication de références à des œuvres littéraires ou culturelles. Nous chercherons donc à éclairer les fonctions de ces mentions. Dans un monde où il se sent perdu, il peut sembler logique que Federman, étudiant en lettres écrivant une thèse sur Flaubert, multiplie les références à *L'éducation sentimentale*. Lorsqu'il a le sentiment que sa vie tourne en rond, lorsqu'il ne comprend pas le présent, il se réfère à Flaubert :

Tout cela me désespère, rien n'avance. Ma vie, un trottoir roulant ? Où ai-je vu ça ? Il n'y a que dans les romans que ça avance. Parce qu'ils sont censés imiter la vie. Parce qu'ils sont aspirés par la fin, que l'auteur au moins entrevoit. Mais une vie qui stagne ? Une vie qui tourne en rond ? Ah ! Flaubert, si je pouvais venir vous parler, vous déranger dans votre gueuloir à Croisset [...]. Vous seriez mon directeur de conscience, mon curé, mon rabbin, moi qui n'en ai guère fréquenté ? (*GF*, p. 112-113)

Le roman est habituellement vu comme une succession de péripéties menant à un dénouement. *L'éducation sentimentale* représente plutôt une vie sans finalité. Federman s'y réfère parce qu'il a l'impression de vivre le « livre sur rien » imaginé par Flaubert. L'ermite de Croisset prend même une dimension sacrée pour Federman. Or,

à la suite d'autres commentateurs, Raczymow, dans *La mort du Grand Écrivain*¹¹⁴, a exposé comment, depuis Racine jusqu'à Sartre, la figure de l'écrivain a remplacé d'autres figures sacrées dans la société française pour ensuite s'effacer et laisser un vide à combler. En faisant imaginer à Federman que Flaubert pourrait être son « directeur de conscience, [son] curé, [son] rabbin », Raczymow souligne peut-être ironiquement la naïveté de Federman, mais renvoie aussi peut-être mélancoliquement à un temps où la littérature remplissait une fonction sociale. L'interprétation que Federman fait de *L'éducation sentimentale* semble orienter la conception de sa propre vie :

*L'Éducation [...] ne conduirait pas à la mort, la vraie, mais exposerait la vie à une mort prolongée, permanente [...]. C'est un roman où la vie et la mort sont contiguës, bien plus : indémêlables, ou encore incarnent les deux faces équivalentes, interchangeables, d'un ruban de Möbius, où il n'y a ni endroit ni envers, ni face A ni face B, métaphore d'une vie sans altérité, sans transcendance, sans au-delà, sans dialectique possible. Que peut-on, ici, désirer ? À quoi peut-on aspirer ? En somme, avec *Madame Bovary*, on tombe d'illusions en désillusions. Avec *L'Éducation*, on est d'emblée sans illusions ; on ne tombe pas ; on rampe comme des cloportes ; on avance comme des taupes, à l'aveugle, vers nulle lumière. (GF, p. 116)*

La référence à la taupe appelle un imaginaire révolutionnaire inspiré de Marx qui en vantait le travail opiniâtre de l'ombre vers la lumière. Le ruban de Möbius est, pour sa part, une figure commune à de nombreux critiques littéraires. Raczymow présente donc son personnage de Federman avec une culture qui tient autant de la philosophie que de la littérature. Comme nous l'avons rappelé plus haut, Georg Lukács faisait de *L'éducation sentimentale* le meilleur exemple du roman de la désillusion¹¹⁵. Pourtant, l'interprétation de Federman en fait plutôt un roman où les aspirations du héros sont mortes avant même d'avoir existé. Encore une fois, l'interprétation de Federman est teintée du regard passif qu'il porte sur la société de Mai 1968. De plus, il reprend ici

¹¹⁴ Henri Raczymow, *La mort du Grand Écrivain : essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock, 1994.

¹¹⁵ Georg Lukács, *Théorie du roman*, ouvr. cité, p. 123.

une vulgate typique de l'époque des années 1970 dans ce jeu intertextuel. Dans la même veine, Federman croit que, pour réaliser son ambition de devenir un grand écrivain, il doit rester hors du monde.

[J]e me demande si l'on peut devenir un grand écrivain en étant aussi un pleutre. Je pense à Lulu, à ses stratégies, à son bagout, à son histrionisme toujours à sa disposition. Il n'aurait pas dit pardon, lui. Qu'aurait-il dit ? Qu'aurait-il fait ? L'écrivain, par principe, ne regarde-t-il pas le monde, y compris les jeunes filles, d'un peu loin, d'un peu haut, comme à travers une vitre ? Doit-il adhérer aux choses comme le *vulgum pecus*, prompt à jouir, à saisir, à toucher, à goûter ? (GF, p. 36-37)

La position de spectateur adoptée par Federman fait en sorte qu'il semble incapable de poser des gestes concrets dans sa vie. Il utilise la littérature, et la conception qu'il a de celle-ci, pour justifier son détachement face à sa propre vie. À l'instar de Moreau, Federman se réfugie derrière des citations classiques pour camoufler son incapacité à agir. Ainsi, lorsque qu'il se retrouve finalement seul avec Solange Sarfati, amie de sa mère avec qui il entretient une relation ambiguë, il songe à lui déclamer ce distique : « *Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée : C'est Vénus tout entière à sa proie attachée*¹¹⁶. » Phèdre avoue ici son désir coupable envers son beau-fils. Dans cette scène, c'est le destin tragique de l'amour et de Phèdre qui est annoncé. Federman interprète son désir pour Sarfati comme étant à la limite de l'inceste. Le théâtre de Racine est connu pour sa puissance évocatrice, mais également pour son caractère désincarné. Cette référence à *Phèdre* et au genre de la tragédie renforce l'idée selon laquelle Federman ne peut infléchir son destin et justifie ainsi son attitude passive. Théodore de Banville disait de *L'éducation sentimentale* que c'était le modèle du « roman *non romancé*, triste, indécis, mystérieux comme la vie elle-même, et se contentant, comme elle, de dénouements d'autant plus terribles qu'ils ne sont pas

¹¹⁶ Racine, *Phèdre*, cité dans Henri Raczymow, *Un garçon flou*, ouvr. cité, p. 111. L'auteur souligne.

matériellement dramatiques¹¹⁷ ». En se basant sur cette interprétation, Isabelle Daunais affirme que

[l]a perte du destin et la relativisation de toute vérité peuvent être vues comme des formes nouvelles de tragédie – une tragédie d’autant plus cruelle qu’elle est privée de la plénitude qui la caractérisait jadis et grâce à laquelle, même dans les pires épreuves, l’homme trouvait à se sauver [...] ¹¹⁸.

En pensant à *Phèdre*, Federman espère, en quelque sorte, vivre une tragédie. Il souhaite que ses difficultés et ses souffrances finissent par prouver sa grandeur. Malheureusement pour lui, la filiation romanesque dans laquelle il s’inscrit évacue cette finalité par la *faiblesse* de ses dénouements.

À travers la multiplication des références à des œuvres littéraires, Federman propose, de plus, une interprétation particulière du roman de Flaubert en tenant compte de la place qu’il occupe dans l’histoire littéraire. En opposant les parcours de différents héros de roman d’apprentissage, il montre les changements sociaux entre les époques :

Peut-être que ce Frédéric Moreau est un peu au départ comme les autres Julien Sorel ou Rastignac, mais c’est l’époque qui n’est plus la même. Ce serait une époque où il n’y a plus rien à convoiter, où un jeune homme n’ambitionne pas de devenir quoi que ce soit, où il lui faut se contenter de ce qu’il est, pauvre petite chose dans un monde qui n’avance plus, dans une société bloquée¹¹⁹ comme dit l’autre. (*GF*, p. 144)

Cet extrait concerne la vie de Moreau, mais nous percevons, bien sûr, l’écho dans la vie de Federman. Ce parallèle entre le parcours de Moreau et celui de Federman renvoie directement au sentiment de Federman vis-à-vis de ses possibilités d’avenir et à l’organisation sociale contestée par Mai 1968. Il n’y a pas que la littérature qui joue ce

¹¹⁷ Théodore de Banville, « Gustave Flaubert : nécrologie », *Le National*, 17 mai 1880, dans Peter J. Edwards, et coll., éd., *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, t. 2, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 94, cité dans Isabelle Daunais, *Les grandes disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L’imaginaire du texte », 2008, p. 23.

¹¹⁸ Isabelle Daunais, *Les grandes disparitions*, ouvr. cité, p. 22.

¹¹⁹ Ce commentaire de Richard Federman semble être un anachronisme. Il pourrait faire référence à Michel Crozier, *La société bloquée*, Paris, Seuil, 1970 alors que le récit est en 1968. Cependant, il pourrait également faire référence à Charles Bouazis, *Théorie et critique de la société bloquée. Essai sur une théorie de la société française, 1880-1940*, Faculté de droit et des sciences économiques, 1967 ; ou Stanley Hoffman, *À la recherche de la France*, Paris, Seuil, 1963.

rôle de repère. Dans la société de Mai, caractérisée par une ouverture sur le monde, les références musicales et artistiques prennent également une place à définir. Le recours à différents champs artistiques, loin de faciliter la vie de Federman, semble plutôt amener une confusion.

2.2. La multiplication des repères

Le concept de surmodernité, avancé par Marc Augé, pourrait aider à concevoir la mutation profonde de la société en 1968 que cherche à comprendre Federman. Cette idée « correspond à une accélération de l'histoire, un rétrécissement de l'espace et une individualisation des références qui subvertissent les processus cumulatifs de la modernité¹²⁰. » Cette accélération de l'histoire, que nous avons déjà remarquée, entraîne un changement de rapport aux lieux qui amène nécessairement une modification du cadre référentiel de la culture. Alors que Flaubert mettait en scène dans *L'éducation sentimentale* une démocratisation de la culture, Raczymow représente dans *Un garçon flou* la mondialisation de celle-ci. Dans les deux cas, la plus grande accessibilité des produits culturels amène une mutation sociale. Dans la France d'après-guerre, les États-Unis prennent de plus en plus de place au sein de l'imaginaire culturel. En se présentant à Léna Chevalier, Federman dit s'appeler : « Richard. Dick en anglais » (*GF*, p. 14). Changer ainsi son nom pour l'intégrer à une culture étrangère semble très significatif. Les repères musicaux de Federman sont également états-uniens. Lorsqu'il sort dans un club avec Lulu, il écoute du rock'n'roll, il danse un slow « sur un air de Claude Luther [sic], le maître du ragtime si je ne m'abuse. » (*GF*,

¹²⁰ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, coll. « Critiques », p. 157.

p. 63)¹²¹ Les goûts musicaux sont d'ailleurs des marqueurs de l'appartenance sociale et de l'âge. Ainsi, Esther Livtak écoute *Sketches of Spain* de Miles Davis ; Léna Chevalier, Ray Charles et Ravi Shankar ; alors que Rosine Dufreynois préfère Françoise Hardy et Anne Sylvestre. L'intégration de référents états-uniens est donc synonyme, dans l'esprit de Federman, d'une culture plus moderne et populaire.

La multiplication des repères s'opère également à travers des descriptions des lieux de vie des différents personnages. Franklin, le neveu de Solange Sarfati, détermine le niveau de culture de celle-ci selon ce qui se trouve chez elle :

je n'ai vu que peu de livres chez eux. [...] En revanche : les œuvres complètes du marquis de Sade très bourgeoisement reliées. Et puis quelques livres d'art, genre les merveilles du Louvre, du Prado, de l'Ermitage... Quant à lui, Prosper Sarfati, un parfait Homais, non ? (*GF*, p. 45)

Ce que Franklin décrit, un décor petit-bourgeois¹²², où la culture, provocatrice quoique domestiquée dans le cas de Sade, mais conventionnelle dans les autres, est exhibée sans que l'on sache si elle est vraiment investie. Franklin utilise, par ailleurs, une référence à Monsieur Homais pour caractériser Prosper Sarfati, ce qui orientera notre interprétation du personnage. En établissant cette comparaison, il devient difficile de le considérer autrement que comme un bourgeois ambitieux et opportuniste. Ce décor fait écho à un autre lors d'une fête chez une étudiante dont les parents ont un appartement à Saint-Germain-des-Prés :

Beau parquet, épais tapis que des mains rompues à l'exercice vont tout à l'heure rouler sur lui-même, dessins de maîtres anciens et modernes sur les murs (des scènes orientales de Delacroix ; des embarquements pour Cythère de Watteau ; des scènes troublantes de Balthus), piano à queue, paravent japonais avec des motifs bucoliques où s'étagent montagnes, eaux, ciels, lumières

¹²¹ L'hésitation de Federman à propos du musicien Claude Luter est le signe d'une culture nouvellement acquise.

¹²² Cette description de décor bourgeois fait également penser à l'intérieur de la maison de Charles Bovary : « De l'autre côté du corridor était le cabinet de Charles, petite pièce de six pas de large environ, avec une table, trois chaises et un fauteuil de bureau. Les tomes du *Dictionnaire des Sciences médicales*, non coupés, mais dont la brochure avait souffert dans toutes les ventes successives par où ils avaient passé, garnissaient presque à eux seuls les six rayons d'une bibliothèque en bois de sapin. » Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Maurice Nadeau, éd., Lausanne, Rencontre, 1968, p. 66.

feutrées, bibliothèques sur les étagères de laquelle reposent des centaines de livres, essentiellement des NRF, champagne dans des seaux à glace entourés de coupes et de flûtes sur nappe blanche de la grande table, musique un peu forte peut-être (rock, jerk). (GF, p. 81)

De ce portrait ressort un certain éclectisme. Il serait difficile de trouver une cohérence à cet assemblage. C'est un goût bourgeois d'apparat que Federman met en scène. Celui-ci atteint son paroxysme lors de la description du boudoir de Léna :

Je suppose que c'est sa pièce à elle, son nid douillet, avec beaucoup de soie, de satin, de moire ; des bergères, des causeuses, un fauteuil Voltaire ; plein de lampes orientales, derrière des tissus de couleurs vives qui en tamisent les lumières, des kilims, des bibelots, des masques vénitiens, des poulbots, un clown de Bernard Buffet. (GF, p. 199)

Le boudoir lui-même renvoie à un imaginaire d'Ancien Régime, le fauteuil Voltaire aussi, mais Federman est également submergé par une décoration qui se veut moderne et internationale. Cette décoration, un collage, mélange d'art populaire et élitiste, pourrait être qualifiée de postmoderne. Pour Federman, il en ressort une impression générale de mauvais goût, de kitsch. Ce procédé avait d'ailleurs déjà été utilisé par Flaubert. Comme le remarque Joëlle Gleize, un passage où l'auteur présente différents types de voitures « est donné explicitement comme métaphorique d'une différenciation sociale¹²³. »

Contre cette culture affichée, qui mène à l'excès et au mauvais goût, Federman fait valoir une culture nourricière et intellectuelle. Sa culture littéraire, dont il fait grand cas, ne manque cependant pas non plus d'éclectisme. Il cite, en plus de *L'éducation sentimentale* et *Phèdre*, Baudelaire ou Rimbaud, mais aussi des références états-uniennes. Lorsqu'il s' imagine devenir écrivain, il tente de définir son style en trouvant le juste milieu entre le pôle français et états-unien :

Je prends un grand écrivain français et un grand écrivain américain, et je te les apparie pour en faire une synthèse. Côté français, c'est un mélange de Gide, Malraux, Camus et Sartre, avec une touche

¹²³ Joëlle Gleize, « Le défaut de ligne droite », *Littérature*, no 15, 1974, p. 85.

de Rousseau, pour les sentiments. Côté américain : Hemingway, Steinbeck, Dos Passos. De cette orgie sauvage résultera l'écrivain que je serai à coup sûr. (GF, p. 18)

Ce que Federman semble désirer, c'est incarner la représentation d'un écrivain fantasmé à la jonction de deux imaginaires. Ainsi, à la table d'un café, il a « le sentiment, abusif, mais tout-puissant, d'être un Américain à la forte mâchoire, en goguette, devant son croissant-café crème et le manuscrit ma foi bien amorcé d'un chef-d'œuvre *in progress* sur [s]a guerre au sein des Brigades internationales en Espagne. » (GF, p. 73) C'est l'idéal de l'écrivain engagé, Hemingway en l'occurrence, qui obnubile Federman. Par la projection dans ce genre de fantasmes, il oublie qu'il n'est capable ni d'écrire ni de participer activement à la vie politique de son temps. Au lieu de l'aider à comprendre son présent, la multiplication des pôles de référence amène une confusion qui le confine à l'immobilité.

2.3. La disparition des repères

Le type de légitimation que Federman recherche en tant qu'auteur change au fil du roman. Au début, il vise la consécration par l'institution littéraire : « Je vais faire des visites, je vais me montrer, comme un impétrant, paraît-il, à l'Académie française. J'ai besoin de cet adoubement, car je vais passer directement de manant à chevalier, ou peu s'en faut. » (GF, p. 30) Pour un jeune auteur, l'idée d'entrer à l'Académie est le signe de la reconnaissance absolue. Pourtant, certains auteurs, comme Sartre qui refuse le Nobel en 1964, repoussent ce genre de récompense issue des institutions. Ce dernier devient plus tard l'exemple de la réussite. Federman annonce alors :

Moi, je rêve d'être Jean-Paul Sartre, tout simplement. Je prendrai sa place quand il mourra. On m'écrira du monde entier, on viendra me voir, on m'invitera sur tous les campus, en Californie, au Japon, à La Havane. J'aurai plusieurs maîtresses, comme un pacha son harem. (*GF*, p. 56)

Mais ce n'est pas en tant qu'il incarne le refus des honneurs que Federman l'élit comme modèle. Tout au contraire, Sartre devient l'idéal de la réussite par son succès international. Et Federman n'est pas le seul à le reconnaître ainsi. Esther Livtak, professeure de lettres à la Sorbonne, représentante d'une institution historiquement orientée vers la tradition, raconte avec émotion comment elle a croisé Sartre sur le boulevard St-Michel, soulignant qu'il avait l'air d'un parfait prolétaire (*GF*, p. 96). L'aura de Sartre se diffuse à la fois dans l'institution littéraire et hors d'elle, ce qui n'aide pas Federman à se situer. Lorsqu'il pense à un chapitre de sa thèse qu'il souhaite écrire, consacré aux liens entre Pétain et Flaubert, il se demande ce « [q]u'en penseront Barthes et Sartre, qui vont assurément venir ce jour-là, dans le grand amphi de la Sorbonne, [l]'écouter *soutenir*. » (*GF*, p. 164. L'auteur souligne) Ce passage dénote, bien sûr, une grande naïveté de la part de Federman et l'ironie de Raczymow. Plus important encore, il montre l'écartèlement du personnage entre une légitimation institutionnelle par la Sorbonne et par les pairs qui va à contre-courant de celle-ci. Ici encore, le fantasme états-unien de Federman resurgit. S'il ne peut se faire reconnaître comme un auteur majeur, son but est d'enseigner à l'université aux États-Unis, « que ce soit celle de Bellingham dans l'État de Washington non loin de Vancouver, Canada, ou Trinity College à San Antonio, Texas, non loin du Mexique. » (*GF*, p. 70) En plus de son désir d'être hors de France, il choisit ces universités pour leur proximité avec d'autres lieux.

Cet autre exemple du rétrécissement de la planète s'accompagne d'une incapacité à définir son propre rapport au temps. Par son incapacité à saisir l'événement, Federman représenterait ainsi le malaise contemporain tel qu'énoncé par Marc Augé :

Penser la mobilité dans l'espace, mais être incapable de la concevoir dans le temps, telle est finalement la caractéristique de la pensée contemporaine prise au piège d'une accélération qui la sidère et la paralyse¹²⁴.

Cette confusion fait en sorte que Federman ne sait pas comment diriger ses énergies en période révolutionnaire. C'est tout son rapport à ses études et au monde de l'enseignement qui se modifie. Les premières lignes du roman idéalisent son passage prochain à l'université : « Je me répète qu'à la rentrée je suivrai des cours à la Sorbonne. Je serai ainsi en voie d'acquérir mes quartiers de noblesse. Nul des miens ici ne m'a précédé. » (*GF*, p. 11) Il voit son passage à la Sorbonne comme le moyen de parvenir à un meilleur état, comme la première étape de son roman d'apprentissage. Il imagine l'université comme un lieu de passation de savoirs institutionnels. À l'approche de Mai 1968, la réalité se fait tout autre. Un processus de délégitimation de l'université se met en place, amenant la remise en question des rapports entre professeurs et étudiants. Lorsqu'il cherche quelqu'un pour diriger sa thèse sur Flaubert, son choix se porte sur Esther Livtak, spécialiste du romantisme. Rapidement, ils s'appellent par leurs prénoms. Ce cliché, mis en scène par Raczymow, témoigne d'un changement radical dans l'organisation des rapports sociaux. La hiérarchie quasi sacrée entre l'élève et son maître disparaît soudainement. Ils se tutoient, ils décident de se voir dans un café, près de la Sorbonne, mais hors du lieu institutionnel. Et Federman de lui proposer : « Esther, je ferais très certainement de gros progrès si je passais une nuit

¹²⁴ Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Manuels Payot », 2009, p. 87.

avec vous. » (*GF*, p. 91) Loin de le décourager, Esther se sert de ce désir pour le pousser à avancer sa thèse. Rapidement, ils deviendront amants, au milieu des premiers mouvements populaires.

À sa première visite à l'université, alors qu'il franchit « le seuil auguste de la Sorbonne », Federman se retrouve en pleine conférence sur la lutte des classes dans l'Orient rouge. Il est assailli de citations de Lénine et de Mao. Il sort rapidement, se disant qu'il n'est pas préparé à cela. En tombant sur une autre salle avec une affiche « Sémiologie et discursivité », il passe son chemin et il se justifie ainsi :

Cela peut sans doute m'intéresser davantage. Mais pas tout de suite. J'ai, je crois, quelques années devant moi, sinon la vie. Ne pas plonger aussitôt et sans précaution dans le grand bain sous peine de commotion et de noyade. Et puis, deux chocs consécutifs dans la même journée, ce serait trop pour ma faible constitution. (*GF*, p. 36)

Cette première confrontation à la réalité du monde étudiant montre que Federman a tendance à vouloir s'éloigner, se tenir hors du monde, à l'image de Moreau. Il se rend bien compte, pourtant, que les savoirs qui se transmettent à la Sorbonne ont une orientation politique claire. C'est un long processus de désacralisation de l'Université que dévoilent ces changements. Federman va jusqu'à mettre en doute la pertinence de sa thèse devant l'insurrection populaire : « J'ai ma thèse à poursuivre, j'allais l'oublier. C'est quoi, déjà ? La juxtaposition syntaxique chez Flaubert ? Je l'avoue, cela me paraît très dérisoire aujourd'hui. » (*GF*, p. 161) Il n'arrive pas à faire le lien entre sa thèse et les événements qu'il vit. Il a, pourtant, l'exemple de Livtak devant les yeux. Elle qui refuse d'aller à une manifestation pour terminer un article sur la représentation de la révolution de 1848 chez Flaubert. Le désir d'action de Federman est trop concret pour ne pas pouvoir concevoir le lien entre les deux événements. Il se retrouve incapable de participer activement au mouvement populaire, parce qu'il veut écrire sa thèse, mais

ne peut pas l'écrire parce que l'effervescence politique le fascine. Cette situation paradoxale montre bien que, dans l'esprit de Federman, le politique et l'art sont les deux faces d'une même pièce. Cette ambivalence entre les deux pôles n'est pas sans rappeler le fameux dilemme qu'a incarné exemplairement Sartre écartelé entre son désir d'écrire *L'idiot de la famille*¹²⁵ et de participer au mouvement de Mai 1968. Federman se retrouve dans une position analogue sans pouvoir utiliser de repères clairs pour orienter ses actions.

Ce que Federman perçoit de la société dans laquelle il évolue, il ne l'interprète pas facilement. C'est ce qui le pousse à tenter d'établir des liens entre des pratiques qu'il connaît, culturelles en l'occurrence, et des niveaux socioculturels. Bien que la connaissance des expériences du passé lui permette d'établir des parallèles, Federman n'arrive pas à appréhender ce qui l'entoure. Il arrive cependant à utiliser la fonction critique du parallèle pour sortir d'une boucle de répétition aveugle des erreurs du passé. La connaissance de *L'éducation sentimentale* et, plus largement, de la littérature ne l'aide pourtant pas à trouver de nouvelles positions possibles. La multiplication des pôles de références par « le rétrécissement de la planète » et les balbutiements d'un changement en profondeur dans l'institution universitaire entraînent une confusion faisant en sorte que Federman ne sait plus comment diriger ses actions. Lorsqu'il les utilise dans sa vie personnelle, la stratégie semble inefficace. Par contre, lorsque les comparaisons convoquées ont une visée politique ou sociale, l'effet ne semble pas être le même.

¹²⁵ Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille (Gustave Flaubert de 1821 à 1857)*, Paris, Gallimard, t. 1 et 2, 1971, t. 3, 1972.

3. Moreau, Federman : même combat

3.1. *L'éducation et la révolution côte à côte*

Le recours de Federman à des citations de *L'éducation sentimentale* pour comprendre des événements politiques montre bien le glissement du culturel vers le politique et vice-versa. En effet, lorsque Federman n'arrive pas à comprendre l'effervescence révolutionnaire qui gagne Paris, il se réfère au roman de Flaubert.

Comme les affaires étaient suspendues, l'inquiétude et la badauderie poussaient tout le monde hors de chez soi. Le négligé des costumes atténuait la différence des rangs sociaux, la haine se cachait, les espérances s'épalaient, la foule était pleine de douceur. L'orgueil d'un droit conquis éclatait sur les visages. On avait une gaieté de carnaval, des allures de bivac ; rien ne fut amusant comme l'aspect de Paris, les premiers jours¹²⁶.

Ce qui marque Federman dans cette citation de *L'éducation sentimentale*, c'est le complément circonstanciel « les premiers jours » rejeté en fin de phrase. Celui-ci annonce déjà le retournement du mouvement insurrectionnel, sa réalité nécessairement éphémère. C'est par ce commentaire que Federman parvient à une meilleure compréhension des événements de Mai 68 et oriente l'interprétation de ceux-ci. Il le reconnaît d'ailleurs en affirmant que « c'est un livre du passé qui [lui] permet de lire le présent. » (*GF*, p. 162) Par ailleurs, Federman remarque que Flaubert lui-même, lors de la rédaction de son roman, avait en tête des échos avec un épisode révolutionnaire antérieur à 1848. Lorsqu'il est question de la répression de l'insurrection, Federman consulte encore une fois *L'éducation sentimentale* :

Ouvre ton Flaubert, troisième partie, chapitre I. La République est proclamée. Je lis : « *Malgré la législation la plus humaine qui fut jamais...* (On voit là que Flaubert est malgré tout favorable à la République libérale) ..., *le spectre de 93 reparut, et le couperet de la guillotine vibra dans toutes*

¹²⁶ Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, cité dans Henri Raczymow, *Un garçon flou*, ouvr. cité, p. 162.

les syllabes du mot République. » Tout est dit, non, sur la transgression, fût-elle légitime, et le châtement qui nécessairement s'ensuit ? (*GF*, p. 166)

Flaubert manifestait déjà cette conscience du parallèle entre les phénomènes révolutionnaires. L'interprétation de Federman ajoute une couche à une mémoire stratifiée déjà imprégnée des souvenirs des épisodes révolutionnaires précédents.

Il est un lien encore entre l'univers de Moreau et celui de Federman, mais que le protagoniste cette fois-ci ne perçoit pas. Le travail d'association est laissé, dans ce cas-ci, au lecteur. Un des traits principaux caractérisant Moreau dans *L'éducation sentimentale* est l'adoption d'une position en retrait du monde. Celle-ci se manifeste à la fois dans sa vie intime, par l'indécision entre les femmes de sa vie ; et dans sa vie politique, par son incapacité à participer activement à la vie sociale. Federman présente le même problème concernant sa vie affective.

Un lien m'aimante vers Esther et vers Mme Sarfati, sans que je puisse établir leur intensité comparée. Un lien de nature différente sans doute. La belle affaire. Deux liens me lient, peut-être trois si je compte Rosine, et pourquoi compterait-elle pour du beurre ? Oui, j'ignore tout de leur nature. Deux ou trois liens me lient, me ligotent, m'entravent, m'empêchent. Mais de quoi ? Quelle est donc l'alternative ? Quel est mon désir empêché ? D'être prisonnier de ces liens me permet justement de ne pas choisir, de rester devant ma vie comme devant un paysage vide, ma vie comme le cadre vide d'un tableau absent. (*GF*, p. 122-123)

Ces liens condamnent à l'immobilisme à cause de la difficulté pour Federman de choisir un objet unique vers lequel diriger son désir. Il semble se complaire dans cette situation. Il imagine sa vie comme une œuvre à venir. Pourtant, il ne conçoit pas sur le moment une alternative à cette vie « en attente », ce qui entraîne un certain malaise. Bien que l'exemple concerne les femmes, le même sentiment est présent lorsqu'il s'agit du monde politique. Dans les deux cas, l'interprétation que fait Federman de sa propre vie est teintée du regard passif qu'il porte sur la société. Ce type de commentaire influence, évidemment, la position qu'adoptera Federman face à l'effervescence politique qui anime Paris.

Devant la montée du mouvement de Mai 1968, Federman semble, dans un premier temps, prendre une position semblable à celle de Moreau pendant les événements de 1848 :

[...] les explosions et les cris qui montent des rues, là-bas, à quelques centaines de mètres. Les rejoindre ? Une autre fois, les occasions ne manqueront pas. Il n'y a pas que la Révolution dans la Vie, il y a la Vie dans la Révolution. Cette formule me plaît bien. J'en suis l'auteur ? Mais oui, Riri, tu en es l'auteur, parfaitement ! En attendant, *le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève*. Ça, ce n'est pas de moi, mais c'est bien ce qui me convient, là, tout de suite. (GF, p. 50)

Federman manifeste un certain détachement vis-à-vis des événements. Il ne reconnaît pas leur caractère exceptionnel. Il suppose qu'il aura de nombreuses autres occasions de participer au mouvement. Il utilise également une référence au poème « Mauvais sang » d'Arthur Rimbaud pour montrer son désir de rester en retrait. La position du créateur hors du monde qui, de loin, pose son regard sur la société devient son idéal. Il utilise également ses amours pour maintenir une distance avec le mouvement révolutionnaire. Ainsi, il justifie de ne pas aller à une manifestation parce qu'il a un rendez-vous ou parce qu'il doit aller chez sa maîtresse. Cette attitude rappelle, bien sûr, celle de Moreau :

Le soir, chez Esther, nous regardons depuis son balcon passer la manif avec le sentiment de commettre une faute, une trahison, comme si nous laissions nos camarades partir au front, risquer de mourir au combat et restions, quant à nous, planqués à l'arrière, à jouer l'un de l'autre. (GF, p. 149)

Il existe, pourtant, une différence fondamentale entre les deux protagonistes. Alors que Moreau vivait, dans un premier temps, cette situation dans l'indifférence, Federman développe un sentiment de culpabilité. Il se dégage un peu de la position de Moreau en tentant de prendre une part active dans le mouvement révolutionnaire. Il en a d'ailleurs conscience. Lorsqu'il est dans un café avec Esther, il pense à la visite de Moreau et

Rosanette à Fontainebleau. Cet épisode, maintes fois commenté¹²⁷, est vu comme l'exemple le plus éloquent du désengagement de Moreau :

Une affiche à ma droite donne une idée de l'endroit où nous pourrions être, en d'autres temps, Esther et moi. Cela vante les beautés de la forêt de Fontainebleau. [...] Bêtement, je montre l'affiche à Esther, que cela n'intéresse pas du tout, et qui détourne aussitôt son regard. J'ai un léger regret, mais je me dis que de toute façon ce n'est pas le moment d'excursionner. (*GF*, p. 171)

En établissant un parallèle entre le choix de Moreau d'aller à Fontainebleau et sa propre inaction, Federman peut être suffisamment critique de cette position pour s'en dégager et tenter d'entrer de plain-pied dans le mouvement de Mai 68. Mais le positionnement politique (et social) de Federman est ambigu. Au même titre qu'il est lié à des étudiants révolutionnaires, il participe à des dîners dans des milieux de la haute et petite bourgeoisie. Cette appartenance double lui permet d'être en contact avec des discours des deux camps et de nuancer sa position en portant un regard critique sur les deux milieux.

3.2. Représenter les discours

Le dialogisme, théorisé par Mikhaïl Bakhtine¹²⁸, permet de présenter avec une plus grande authenticité qu'un discours monologique la multiplicité des positions existant dans l'espace social. Dans *L'éducation sentimentale*, Gustave Flaubert utilise ce procédé pour mettre en scène les discours des différents groupes sociaux en tentant de masquer le plus possible sa propre opinion. Mais il n'est pas tout à fait absent puisqu'il utilise des traits humoristiques pour mettre en lumière la faiblesse des

¹²⁷ À propos du lien entre Fontainebleau et le désengagement de Frédéric Moreau, voir en particulier : Victor Brombert, « Lieu de l'idylle et lieu du bouleversement dans *L'éducation sentimentale* », *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, vol. 23, no 1, 1971, p. 277-284 ; Joëlle Gleize, « Le défaut de la ligne droite », art. cité ; Jean Borie, *Frédéric et les amis des hommes*, Paris, Grasset/Fasquelle, 1995.

¹²⁸ Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 [1978].

réflexions des personnages. Ce trait stylistique est d'ailleurs remarqué par le personnage Federman dans son analyse de *L'éducation sentimentale* :

Mon Flaubert portatif : « des œuvres sublimes se produiraient puisque les travailleurs mettraient en commun leur génie... » ; sauf que Flaubert manie ici comme ailleurs l'ironie féroce [...]. Noter le terme « travailleurs », probablement méprisant, surtout dans le contexte de l'art. À noter aussi l'usage de l'hyperbole « génie », s'agissant des travailleurs « artistes ». (GF, p. 156)

Dans cet extrait, Federman reprend la citation de Flaubert pour éclairer un discours révolutionnaire qu'il entend. À travers son narrateur, Raczymow met l'accent sur l'ironie de Flaubert envers les « travailleurs artistes » et la reprend à son compte. Il est intéressant de noter que ces commentaires suivent souvent des discours révolutionnaires. Federman fait cette réflexion lors d'une fête d'étudiants :

Par exemple, dans ce milieu de militants, pourquoi n'est-il ce soir jamais question de Révolution, de stratégie, d'analyse de la situation en France, de l'instabilité du pouvoir gaulliste qu'on pourra bientôt ramasser à la cuillère, de la déconfiture annoncée de l'Armée US au Vietnam, de l'exportation de l'admirable exemple cubain dans toute l'Amérique latine [...]. Je me disais que ce n'est pas très marxiste, de séparer le loisir du travail, l'amusement de la réflexion. Mais je me dis ça comme ça, qu'en sais-je après tout ? (GF, p. 82-83)

Ce commentaire sur la séparation du travail et des loisirs fait en sorte que le protagoniste semble se dégager du milieu révolutionnaire. Même si les étudiants défendent les mêmes idées que lui, leur façon de mener le combat n'est pas assez constante pour Federman. Ce genre de commentaire lui permet de maintenir une distance critique vis-à-vis du mouvement étudiant et de mettre en doute son sérieux.

Federman n'a pas la même réserve avec les discours issus des milieux réactionnaires. La distance s'installe naturellement puisque ces idées semblent plus éloignées de ses propres positions. Il prend, d'ailleurs, une posture plus passive devant ce type de discours :

Tous des gauchistes, non, là-bas ? Des agités, des enragés ? Grandjonc, visiblement, ne cherche aucune confirmation de ma part. Il sait ce qu'il sait. [...] Il me demande si moi aussi partisan de cet anarchiste allemand qui s'appelle comment déjà ? Cohn-Bendit, de cette engeance. Cette

chienlit qu'il nous prépare, là-bas au quartier Latin puis dans toute la France.... Ah, pauvre pays. Déjà qu'on a perdu nos colonies... (GF, p. 34)

Grandjonc, époux de Léna Chevalier et dentiste, ne cherche pas son approbation ni son soutien. Federman ne tente pas non plus de les lui donner. Il laisse le discours réactionnaire s'exposer lui-même comme si cela suffisait à en démontrer la faiblesse. Celui-ci se présente imprégné de l'expression gaulliste de la « chienlit » et de l'idée de la grande France coloniale. Ces deux références suffisent à mettre en lumière la position conservatrice de Grandjonc. Il représente un pan de la société française de l'époque, mais il est loin d'être le seul. Un résumé des prises de parole lors d'un dîner chez lui montre bien l'ensemble des positions antirévolutionnaires.

Il paraît qu'il s'en passait de belles, au mois de Mai, à la Sorbonne. On a vu des femmes, éminentes et distinguées professeurs, se donner à des Africains maoïstes, qui n'avaient jamais rien lu que le Petit livre rouge ! Et encore, qu'en ont-ils compris ! Ah ! Il était grand temps qu'on mette un terme à cette chienlit ! Quoi qu'il en soit, l'Art ne saurait s'épanouir que dans un État stable. Car les révolutions, avec les désordres occasionnés, mettent à mal les valeurs morales et spirituelles. [...] Ce sont là quelques-uns des propos postprandiaux des sieurs Sarfati, Grandjonc et M. X., le voisin. Il est inutile de les attribuer à l'un ou à l'autre. Ils se répondent, s'entrelacent, s'emboîtent, s'interpénètrent parfaitement les uns dans les autres. (GF, p. 183-184)

L'interchangeabilité entre les locuteurs, qui est ici évidente, est d'ailleurs un trait remarqué par Daniel Castillo Durante dans une étude sur l'utilisation du stéréotype en littérature¹²⁹. L'homogénéité des multiples discours réactionnaires crée une synergie tout à fait contradictoire à celle des discours révolutionnaires où il ne se crée pas de consensus.

Dans *L'éducation sentimentale*, Flaubert présentait le Club de l'Intelligence pour montrer la multiplicité des discours et l'ambiance des prises de parole lors de la Révolution de 1848. La confusion qui découle de ces prises de parole par des gens qui aiment plus parler qu'écouter dégoûte Moreau de la participation à la vie politique

¹²⁹ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994, p. 94.

active. Raczymow crée un équivalent à ces scènes en présentant les étudiants discutant au théâtre de l'Odéon et à la Sorbonne durant l'occupation de l'université. « Des gens prennent la parole, s'écoutent parler, entre eux, et s'écoutent eux-mêmes. C'est parfois long, fastidieux. » (*GF*, p. 154) Les prises de parole liées au mouvement révolutionnaire dans *Un garçon flou* contribuent à en montrer les contradictions internes et les incohérences. Federman voit les discours comme une grande mise en scène. Les orateurs s'écoutent eux-mêmes plus qu'ils n'écoutent les autres. Ce n'est donc pas un véritable échange entre les gens qui assistent aux discours :

Je profite d'un moment de flou, de désœuvrement de la parole politico-théâtrale, pour m'esquiver. Je me faufile dans l'étroite travée. [...] Direction : un autre « théâtre » des opérations, la Sorbonne occupée.

Dans la cour d'honneur, des tables où les militants vendent leur littérature trotskiste ou maoïste sous les portraits respectifs de leurs idoles tutélaires, ceux de Marx et Lénine étant communs, mais absents du stand anarchiste où c'est Bakounine et Proudhon, et où une banderole est suspendue : « La propriété c'est le vol ! » (*GF*, p. 159)

La Sorbonne est vue comme un théâtre au même titre que l'Odéon. La représentation de la cour d'honneur comme marché de littérature révolutionnaire est importante à deux niveaux : tout d'abord, par la multiplicité des théories qui se côtoient dans la pratique ; et ensuite, par le paradoxe de la vente de livres sous une banderole dénonçant la propriété privée. Cette situation montre que la saturation des discours ne mène pas à une meilleure compréhension des positions du mouvement révolutionnaire. Ce qu'il met plutôt en scène, ce sont les contradictions qui habitent celui-ci. Le bagage de théorie politique de chacun étant différent, il en résulte des incompréhensions et, surtout, de la frustration. C'est avec une certaine amertume que Federman voit les orateurs comme « deux contradicteurs s'affront[ant] bois contre bois comme des cerfs ou des élans en rut » (*GF*, p. 160), alors qu'il s'attendait à participer à des débats constructifs. Cette déception lui permet de prendre ses distances avec les discours

autant révolutionnaires que réactionnaires. Nonobstant la transvocalisation opérée entre *L'éducation sentimentale* et *Un garçon flou*, Raczymow réussit à donner l'impression d'une certaine neutralité malgré la présence d'un narrateur homodiégétique directement impliqué dans les événements de Mai 68. Que Federman ne soutienne pas un discours particulier est également un moyen de représenter ce monde « d'emblée sans illusions » (*GF*, p. 116) et nous prépare à la fin du récit riche en retournements.

3.3. « C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! »

La fin d'un roman d'apprentissage est, traditionnellement, l'heure du bilan ; le moment où le héros réfléchit aux expériences vécues et tire des leçons de ses erreurs. La conclusion de *L'éducation sentimentale* s'inscrit en opposition à cette tendance. Lors de l'épisode final, Moreau revoit son ami Deslauriers et celui-ci lui rappelle un événement sans importance de leur jeunesse. Le constat des deux amis est que « [c]'est là ce que nous avons eu de meilleur !¹³⁰ » C'est un pied de nez à la tradition littéraire en ce qu'il annule et discrédite ainsi les expériences de Moreau. Raczymow, dans *Un garçon flou*, utilise le même procédé : un bilan où Lulu se souvient d'un souper chez la famille Federman :

Il dînait ce soir-là chez nous, rue Falret, et mon père a levé son verre de vin rouge en lançant : Vive la France ! Lulu n'avait pas bien compris ce geste, mais il se doutait qu'il s'agissait d'une sorte d'antiphrase, de plaisanterie, de lourde ironie due à sa présence à lui, Lulu, un *vrai* Français. Il voulait que je confirme cette interprétation. Je lui en ai donné acte sans lui demander pourquoi, précisément, c'était ce maigre souvenir qui, maintenant, lui revenait en mémoire. (*GF*, p. 218)

Bien que Federman confirme cette interprétation de Lulu, il y a un malaise. Lulu, qui représentait les idéaux révolutionnaires, semble ne pas considérer les Federman comme

¹³⁰ Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, ouvr. cité, p. 552.

faisant entièrement partie du peuple français. Ces dernières lignes du roman nous forcent à poser un regard différent sur l'ensemble de l'œuvre. Le sentiment d'être en marge, exprimé par Federman, pourrait être la manifestation de cette double appartenance et d'une impossibilité de synthétiser les deux facettes de son identité : à la fois Français de naissance, de culture, mais juif et immigré aux yeux de certains Français d'origine. Ce commentaire de Lulu pousse à son paroxysme le retournement déjà évoqué à la fin du mouvement de Mai 1968 :

Non, me dit-il, je n'y crois plus. [...] Il ne milite plus du tout ? je m'étonne. Plus du tout. Il me répète qu'il n'y croit plus. Je trouve ça triste, très triste, même. Moi, je n'y ai jamais cru, mais tout de même, j'étais au quartier Latin tout le temps de Mai. Tandis que lui... Il avait un idéal, une stratégie, un discours, une théorie, une vraie culture révolutionnaire. Il connaissait son Lénine sur le bout des doigts, et il n'y croit plus ? et il a défroqué ? Mais c'est la fin des haricots, alors ! C'est la fin pour de bon si même un Lulu n'y croit plus ! (GF, p. 201)

Lulu, qui représentait, pour Federman, l'idéal du militant révolutionnaire, a complètement abandonné la cause dans les mois qui ont suivi le mouvement de Mai 1968. Nous pouvons nous demander si Lulu avait réellement cru en la révolution. Le commentaire au dîner des Federman, son désir de diriger le journal de façon despotique et sa capacité à s'adapter rapidement à la fin de Mai font en sorte qu'il est possible de voir en Lulu un caméléon plus qu'un révolutionnaire convaincu. Il aurait milité en mai puisque c'était dans l'air du temps, mais la fin du mouvement aurait fait ressortir sa nature profonde, plutôt conservatrice. Pierre Bourdieu fait d'ailleurs de ces retournements un des principes organisateurs de *L'éducation sentimentale*¹³¹. Dans le roman de Flaubert, l'abandon des idéaux révolutionnaires se lit conjointement avec la mort de l'enfant de Rosanette et Moreau. Illustration du changement d'époque et de mœurs, Livtak se fait avorter, sentant Federman inquiet par rapport à cet enfant qu'il

¹³¹ Comme nous le rappelions en introduction : voir Pierre Bourdieu, « L'invention de la vie d'artiste », art. cité, p. 90-91.

ne souhaitait pas. En gardant en tête l'analyse de Duquette qui invite à lire cette scène en parallèle avec l'abandon des idéaux révolutionnaires, cette situation pousse à se demander si, au même titre, Federman désirait réellement la révolution.

Le roman présente également un renversement dans le milieu artistique. Au travers du personnage de Franklin, nous suivons la trajectoire d'un jeune artiste tentant de trouver sa place dans une société en profonde mutation. Au début de l'action révolutionnaire, il se présente comme un étudiant venant de s'inscrire aux Beaux-Arts. « Son ambition, c'est d'être un artiste, un grand artiste si possible. Ce qu'il souhaite, c'est que les Beaux-Arts ne viennent pas briser, par un enseignement trop académique, le talent novateur qu'il pressent en lui. » (*GF*, p. 44) Il rejoint l'institution parce que c'est la voie à suivre, mais l'enseignement qu'il y recevra est dévalué. Après la fin du mouvement de Mai 1968, Franklin prend conscience du besoin, pour l'artiste, d'évoluer dans une société stable pour survivre.

On aura bientôt besoin d'art dans les salons de la bourgeoisie. C'est à ça que je travaille, que je m'attelle. J'anticipe. Je ne veux pas être le dindon de la farce, celui qui se fait doubler par tout le monde. Le type qui reste à terre quand tous les autres avancent. (*GF*, p. 179)

En créant des œuvres répondant aux attentes des bourgeois, il s'éloigne d'une conception de l'art comme outil révolutionnaire. Pourtant, une fois seul avec Federman, il lui avoue qu'il n'était pas sérieux.

Il professait des bêtises dans le seul but de voir si quelqu'un les relevait, ou au contraire tombait d'accord avec lui et confessait les mêmes ignominies. Non, corrige-t-il, ce qu'il recherchera désormais, dans son travail, ce sont des formes nouvelles, accompagnées d'une réflexion théorique sur l'essence de la peinture. Peut-être est-ce le support matériel de la peinture qu'il faut subvertir, faire voler en éclats, à savoir le cadre et la toile. Peut-être qu'on pourra peindre sur un simple drap distendu, au lieu du cadre bourgeois de la convention académique. (*GF*, p. 184)

Le retournement de Franklin n'en est pas réellement un. Il semble plutôt s'adapter aux conditions changeantes du monde artistique. Son désir de s'attaquer aux conventions bourgeoises change seulement d'objet. Au lieu d'une contestation directe, Franklin

opte pour un travail formel qui subvertirait la conception bourgeoise de l'art. Après avoir tergiversé entre deux conceptions hétéronomes de l'art, ce déplacement montre un milieu de l'art qui regagne une relative autonomie après avoir été un outil de contestation. Alors que le retournement aurait pu être lu en parallèle de celui de Sénecal dans *L'éducation sentimentale*, selon l'interprétation qu'en font Aragon dans *Blanche ou l'oubli* et Bourdieu, Raczynow fait de Franklin un Sénecal qui semble tuer Dussardier, mais qui, secrètement, continue d'en défendre les idéaux.

Devant ces deux retournements de surface seulement, la « véritable » fin semble être ailleurs. Au même titre qu'Aragon, qui déplaçait celle-ci au moment où Sénecal transperce Dussardier, le moment décisif du récit semble se situer juste avant l'heure du bilan, lors d'une conversation avec Esther, où la question de la transmission de la mémoire de la Shoah prend une grande importance :

Ce dont elle me parle me semble familier. Rien là ne m'étonne. J'ai le sentiment qu'elle me parle d'une chose que je connais bien, d'une réalité que j'aurais même vécue dans une autre vie, ou en rêve, ou dans un rêve éveillé. Ou que j'aurais lue dans un livre, ou que j'aurais même rêvé d'écrire. Je ne lui demande pas, comme l'idée m'en vient à un moment, pourquoi donc elle me raconte ça, ça maintenant, ça à moi. Mais ce silence, à cet instant, entre nous, m'insupporte. Alors, je lui pose la question. Elle dit que si elle me raconte ça, ça maintenant, ça à moi, c'est parce que je m'appelle Federman, voilà, c'est tout simple, ce n'est que cela. (*GF*, p. 173)

Esther sent qu'elle a la responsabilité de transmettre la mémoire de la Shoah, des combats des juifs dans le ghetto de Varsovie parce que c'est l'héritage de Federman. Lui-même en a une certaine connaissance, inconsciente peut-être. Pourtant, elle n'y parvient pas. Elle arrive à partager des informations, mais pas le sentiment. Elle est détachée de son récit « comme si ça ne la concernait pas vraiment, ou concernait quelqu'un d'autre. » (*GF*, p. 174) Pour pouvoir le communiquer, elle doit se dégager du récit qu'elle fait. Cette conscience d'avoir vécu ces événements est ce qui la sépare irrémédiablement de Federman : « Ce ne sont pas les études, nos statuts elle de maître-

assistante, moi d'étudiant. La différence, c'est qu'elle était en âge, enfant, de mourir dans une chambre à gaz en Pologne et que moi je suis né après. » (GF, p. 174) Par cette évocation de la Shoah, c'est l'impossibilité de transmettre un récit qui est évoquée. Par l'incapacité de Livtak à transmettre son récit à Federman, cette scène semble entériner l'échec de l'exemplarité qui était déjà annoncé à bien des niveaux dans le récit.

Devant l'absence de condamnation, de valorisation et l'ambiguïté des positions finales des différents personnages, il n'est pas possible de parler d'une forme d'exemplarité. À l'instar de Moreau à la fin de *L'éducation sentimentale*, le protagoniste n'a ni réussi ni échoué dans sa tentative d'apprentissage, il semblerait qu'il soit seulement passé à côté des événements sans comprendre réellement ce qui se jouait. Le recours à la réécriture pourrait donc être une stratégie pour pallier cette impossibilité du récit. En reprenant les principaux événements de *L'éducation sentimentale*, Raczynow crée un cadre au sein duquel il doit inscrire le récit. Celui-ci n'étant pas tout à fait adapté, il installe des décalages qui ajoutent une interprétation particulière de l'hypotexte. Le personnage de Federman utilise le roman de Flaubert pour tenter de comprendre les événements dans une société en profonde mutation. Les multiples parallèles qu'il opère marquent son fort intérêt pour le passé et conditionnent les décisions qu'il prend. Alors qu'Hartog présentait le régime présentiste comme étant tout entier dirigé vers l'immédiat, la conscience du passé et le désir de se projeter dans le futur du personnage de Federman font en sorte d'invalider cette conception du temps. En mettant de l'avant cette conception particulière du temps, Federman pourrait être un vrai contemporain, selon la définition avancée par Giorgio Agamben :

le vrai contemporain est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec [son temps] ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison,

précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps¹³².

Cette position, à la fois dans et hors de son temps, permet à Federman de jeter un regard critique sur son époque. Plus largement, il n'est pas non plus possible de parler de conception exclusivement cyclique ou linéaire du temps. Le passé éclaire l'avenir, certes, mais l'avenir n'est pas le même pour deux passés semblables. Ainsi, l'exemplum classique ne s'applique pas à cette construction en parallèle. À l'image de la réécriture de *L'éducation sentimentale* par Raczymow, les événements peuvent se ressembler mais, dans le détail, il y aura toujours un décalage entre les époques. C'est à travers la connaissance de *L'éducation sentimentale* et sa mise en scène de la révolution de 1848 que Federman tente de comprendre les événements de Mai 68. Nonobstant les différences entre les deux phénomènes révolutionnaires, Federman utilise les similitudes entre les discours pour établir des parallèles qui l'aident à se positionner socialement. Parce qu'il a conscience des interprétations politiques du roman de Flaubert mettant l'accent sur la désillusion, Federman ne s'engage pas naïvement dans le mouvement révolutionnaire. S'il participe aux manifestations, il ne croit pas que cela puisse mener à une meilleure situation.

¹³² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2008, p. 10.

CHAPITRE 3

Récrire une mémoire collective : *Repentirs* d'Hélène Ling

« Écrire de la fiction, c'est se souvenir
de ce qui n'est jamais arrivé ».
Siri Hustvedt, « Des masques pour se cacher et se révéler¹³³ ».

Bien que ce soit Raczymow qui cite Siri Hustvedt en exergue d'*Un garçon flou*, Ling pourrait tout aussi bien reprendre la citation à son compte. La seconde entretient, de fait, une distance plus grande avec l'événement que le premier. Alors qu'Henri Raczymow reprenait *L'éducation sentimentale* pour revisiter son passé à travers un alter ego, Ling fait le choix de la réécriture sans avoir vécu ces événements. Elle doit, pour sa part, se fier à ce qui s'est dit autour de l'événement pour pouvoir le reconstituer au sein du récit. Étant donné les différences entre les parcours de leurs auteurs, les récits de Ling et Raczymow, même s'ils sont contemporains, ne posent pas le même regard sur le passé. À l'instar d'Henri Raczymow, Hélène Ling fait de ses personnages des représentants de divers régimes d'historicité qui se confrontent. Guillaume, le personnage principal narrateur, qui est d'ailleurs professeur d'histoire à l'université,

¹³³ Siri Hustvedt, « Des masques pour se cacher et se révéler », *Philosophie magazine*, no 82, 2014, p. 75, cité dans Henri Raczymow, *Un garçon flou*, ouvr. cité, p. 9.

utilise la figure du génie pour cerner le personnage mystérieux de Veyne, artiste multidisciplinaire aux positions multiples et contradictoires, représentative du régime d'historicité moderne, conjointement avec le parallèle historique, qui suppose plutôt un régime d'historicité classique. Ce qui peut sembler à première vue un paradoxe est, en fait, le signe que Ling fait de Guillaume un exemple de la saisie du monde à partir d'une brèche du temps. Pour Hartog, Chateaubriand représente une écriture depuis une brèche du temps, qui oscille entre les régimes d'historicité :

Quand on est entre les deux rives du fleuve, qu'on nage de l'une à l'autre, on peut écrire les *Mémoires d'outre-tombe*, mais pas une histoire de France, impliquant le maniement d'une « échelle rectifiée ». On écrit sur la brèche du temps et on s'écrit à partir d'elle. On est entre deux régimes d'historicité. On ne renonce pas au parallèle, tout en sachant qu'il n'est plus opératoire. On empile les dates et on rature des palimpsestes¹³⁴.

Pour tenter de comprendre le personnage de Veyne, Guillaume hésite entre les deux conceptions temporelles. Il représente bien cette hésitation, mais le mouvement, par rapport à Chateaubriand, est inversé. Au lieu de passer d'un régime classique à un régime moderne d'historicité, il passe du régime moderne au régime classique ou plutôt à une hybridation des deux. Guillaume remarque que le progrès n'est plus un principe organisateur efficace pour le récit de l'histoire et se tourne naturellement vers le parallèle pour comprendre le moment présent. Par la forme de la réécriture, Ling tente ainsi de replacer le phénomène révolutionnaire dans une certaine tradition pour mieux le comprendre.

Nous tenterons, dans un premier temps, de définir le rapport qu'entretient l'auteure avec son hypotexte, notamment en ce qui a trait à la structure narrative et au style. À l'instar de Flaubert dans *L'éducation sentimentale*, Ling représente le milieu artistique. Nous étudierons donc le champ artistique contemporain tel que présenté par

¹³⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité*, ouvr. cité, p. 105.

Ling et les mutations qui l'animent à travers la mise en scène de Veyne et de ses prises de position successives. Finalement, nous verrons que les prises de position a priori artistiques de Veyne dépassent ce cadre pour viser une influence dans le monde politique. À travers la représentation des épisodes révolutionnaires et des années qui les ont suivis, nous observerons la façon dont Guillaume interprète l'histoire en la réécrivant et en utilisant les prises de position de Veyne.

1. Trouver sa propre mise en scène : se dégager du maître

1.1. Récrire le projet de Flaubert

Repentirs, au contraire d'*Un garçon flou*, n'est pas une réécriture explicite de *L'éducation sentimentale*. Par ailleurs, Ling place d'autres références en palimpseste de son récit. Ce n'est pas seulement le roman de Flaubert qu'elle récrit, mais toute la littérature d'apprentissage révolutionnaire, comme elle le mentionne lors d'un entretien :

Je n'ai pas vécu Mai 1968, je n'ai pas de témoin autour de moi de Mai 1968, je ne me permets pas de poser un jugement historique sur Mai 1968. Par contre, ce qui m'intéressait vraiment, c'était la façon dont on a sans arrêt reraconté Mai 1968. Il me semble que dans cette espèce de roman de la désillusion qu'on a sans arrêt tissé autour de Mai 1968, on retrouve en fait un vieux schéma, très connu en littérature, qui est le désenchantement d'après 1848 par exemple : *Les illusions perdues*, *Lorenzaccio*, et toutes les histoires de tyrannicides manqués¹³⁵.

Même si elle remarque que le roman de la désillusion est un schéma sans cesse repris, elle s'intéresse particulièrement à *L'éducation sentimentale* de Flaubert. En écho à une célèbre formule de l'auteur, elle affirme dans un autre entretien avoir voulu « réécrire

¹³⁵ Hélène Ling, entretien avec Jean-Pierre Elkabbach, « Les éveillés » [en ligne], émission de Public Sénat, avec François Julien, Hélène Ling, Gang Peng et Robert Maggiori, 42'00'' à 43'40'', diffusé le 13 mai 2011, consulté le 10 juin 2014, URL : <http://replay.publicsenat.fr/vod/bibliotheque-medicis/les-eevilles/francois-julien,helene-ling,gang-peng,robert-maggiori/68989>, cité et retranscrit par Mathilde Barraband, « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling ou la réécriture permanente de l'histoire », art. cité, p. 124.

L'Éducation sentimentale à la fin du XX^e siècle dans les domaines à la fois de l'art, de la politique et des relations amoureuses¹³⁶. » À l'instar des récritures de Perec et d'Aragon que nous avons évoquées, *Repentirs* prolonge donc le projet de Flaubert de représenter une génération, mais pas la structure narrative de *L'éducation sentimentale*. C'est surtout par une série de clins d'œil que le récit de Ling pointe vers le roman de Flaubert. Comme nous l'avons noté en introduction, dès l'incipit, une première mention inscrit *Repentirs* au sein de la longue tradition du roman d'apprentissage :

L'histoire pouvait confondre la face tragique et le profil grotesque des situations, susciter une confusion des genres aussi inextricable que celle des intentions et des conséquences, alterner les révolutions, les restaurations, les éducations sentimentales et les illusions perdues, que l'on relisait ensuite à distance dans le hasard, voire le mirage créé par leur chronologie. (*R*, p. 9)

Par cette référence aux événements historiques politiques et aux titres de romans d'apprentissage, Ling manifeste la conscience de s'insérer dans une histoire aussi politique que littéraire. L'auteure compose donc nécessairement avec les prises de position de Flaubert et la masse de commentaires qui entourent son œuvre. Les opinions de Flaubert s'inscrivent dans un jeu d'échos où la paternité d'une idée devient impossible à déterminer. Lors d'une discussion entre Veyne et Guillaume, durant laquelle il est question de la jouissance, une lettre écrite par Flaubert à Georges Sand¹³⁷ est rappelée à la mémoire :

Cette jouissance, là, dont il parlait, mais ce n'était pas révolutionnaire ? Ça ressemblait beaucoup plus aux mœurs aristocratiques Ah, je trouvais ? – me serrant la main sur le seuil du studio avec un

¹³⁶ Hélène Ling, « Une réflexion sur la réécriture permanente de mai 68. Entretien. », *Libération* [en ligne], URL : <http://www.liberation.fr/livres/12014543-livres-repentirs>, consulté le 21 juin 2014, cité dans Mathilde Barraband, « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling », art. cité, p. 125.

¹³⁷ Voir, entre autres, Gustave Flaubert, lettre à Georges Sand, 8 septembre 1871, Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, t. 13, « Correspondance 1871-1873 », Maurice Nadeau, éd., Lausanne, Rencontre, 1965, p. 128. « Je crois que la foule, le troupeau sera toujours haïssable. Il n'y a d'important qu'un petit groupe d'esprits, toujours les mêmes, et qui se repassent le flambeau. Tant qu'on ne s'inclinera pas devant les mandarins, tant que l'Académie des sciences ne sera pas le remplaçant du Pape, la politique tout entière et la société, jusque dans ses racines, ne sera qu'un ramassis de blagues écoeurantes. Nous pataugeons dans l'arrière-faix de la Révolution, qui a été un avortement, une chose ratée, un four, "quoi qu'on dise". »

geste de congé, un éclat vert, ironique dans l'œil *Peut-être L'ennemi restait le même : le bourgeois.* (R, p. 48)

L'ambivalence de Veyne entre l'appartenance à l'ordre aristocratique et le mouvement révolutionnaire renvoie à la position ambiguë occupée par Flaubert lui-même. Comme nous l'avions remarqué, l'interprétation qu'on fait de Flaubert est changeante selon les époques. Veyne, au lieu de prendre position en donnant une interprétation claire, revient à la haine du bourgeois, cible privilégiée autant de Mai 68 que de Flaubert.

Au-delà du contenu, Ling reprend, dans *Repentirs*, des techniques narratives qu'affectionnait particulièrement Flaubert. Le clichage et les stéréotypes se multiplient, mettant en évidence ce que Michel Foucault décrit comme le pouvoir de fixation du langage :

Devenu réalité historique épaisse et consistante, le langage forme le lieu des traditions, des habitudes muettes de la pensée, de l'esprit obscur des peuples ; il accumule une mémoire fatale qui ne se connaît même pas comme mémoire. Exprimant leurs pensées dans des mots dont ils ne sont pas maîtres, les logeant dans des formes verbales dont les dimensions historiques leur échappent, les gommant, les gommant, les gommant, ne savent qu'ils se soumettent à ses exigences¹³⁸.

Ce qui distingue toutefois *L'éducation sentimentale* de *Repentirs*, c'est le dispositif énonciatif, c'est-à-dire le recours à un personnage-narrateur qui a conscience de se servir d'un langage emprunté :

Ces piqûres d'humeur noire multipliées avec l'âge, bien qu'elles fussent encore au stade du balbutiement, m'avaient rendu prudent, sujet aux songeries creuses, aux redites et au radotage, pour se résoudre le plus souvent en une longue tresse serrée de clichés qui devenaient au fil du temps mon dialecte de substitution, si ce n'est ma véritable langue maternelle. (R, p. 19)

Guillaume peine à trouver une voix nouvelle pour produire du sens autour de la figure de Veyne. L'emploi de ces clichés est inefficace, il s'en rend compte, mais c'est le seul moyen à sa portée qui lui permette d'aborder cette figure d'artiste. Dénoncer ce langage gangrené par le stéréotype permettrait à Guillaume de « dénoncer le pli grammatical

¹³⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 310-311.

de nos idées, de dissiper les mythes qui animent nos mots¹³⁹ ». Il ne reprend donc pas naïvement les discours d'autrui en les faisant siens. La conscience de ce travers lui permet de dépasser le stéréotype de « bourgeois imbécile¹⁴⁰ » tant représenté chez Flaubert et de donner de nouvelles significations à ses représentations.

La forme de *Repentirs* contribue, par ailleurs, à mettre en lumière la conscience de Guillaume d'utiliser des clichés. Hélène Ling écrit en caractères romains lorsque c'est le narrateur qui produit le discours en opposition aux caractères italiques lorsqu'il relaie le discours de l'autre. L'emploi de l'italique permet donc de mettre en évidence le recours à des clichés dans les discours et de distinguer les idées propres à Guillaume de celles qu'il transmet, tout simplement. En ce sens, Ling reprend ainsi une autre stratégie flaubertienne en soutenant plusieurs discours antithétiques. Or, comme le remarque Barraband :

Si Flaubert crée une indécision grâce à la variation des points de vue entre lesquels le récit hésite, Ling suscite un effet d'incertitude en ne dérogeant jamais de la focalisation interne sur le personnage de Guillaume. Cette restriction de champ barre l'accès à l'intériorité des autres personnages, or l'esprit de Guillaume est obsédé par ce que pense ou ressent Guillaume. Pour autant, ce monologue n'est pas monologique, au sens où il intègre les dialogues passés et présents qui parviennent ou reviennent à Guillaume¹⁴¹.

Guillaume n'a pas assisté à tous les événements racontés, c'est pourtant lui qui intègre le discours des témoins. Il en fait donc son récit et l'oriente selon ses propres perceptions. Il y subsiste toutefois des contradictions dues à la multiplicité des discours entendus. Loin de tenter de les dissimuler, le texte met de l'avant ces contradictions qui constituent, selon Guillaume, la richesse du portrait de Veyne. Si Guillaume tente de multiplier les points de vue autour de la figure qu'il dépeint, c'est pour déconstruire

¹³⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, ouvr. cité, p. 311.

¹⁴⁰ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994, p. 93.

¹⁴¹ Mathilde Barraband, « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling ou la réécriture permanente de l'histoire », art. cité, p. 128.

l'image d'un Veyne comme un « trompe-l'œil remis à plat » (R, p. 9). Nous nous pencherons à présent sur ce que nous analyserons comme un véritable souci historiographique qui conditionne la façon dont le personnage d'historien récupère les souvenirs et les utilise.

1.2. La recherche par l'anamnèse : écrire le souvenir reconstitué

Le dispositif énonciatif de *L'éducation sentimentale* a recours à un narrateur omniscient qui raconte l'histoire de Moreau au passé. Les événements sont décrits, jusqu'à un certain point, objectivement. Dans son roman, Flaubert voulait peindre la fresque de toute une génération autour de la révolution de 1848. Avec un souci d'exactitude presque maniaque et en se basant sur une documentation impressionnante¹⁴², il présente un portrait qu'il juge historiquement exact des événements et des acteurs de cette génération. Dans le cas de *Repentirs*, la prise en charge de la narration par un personnage fait en sorte de créer une plus grande proximité entre le récit et l'événement raconté. Guillaume raconte les souvenirs qui s'imposent à lui et qu'il reconstruit. Selon Paul Ricœur, la *mnèmè* est un souvenir qui s'impose passivement à la mémoire alors que l'*anamnèsis* est un souvenir qui est le fruit d'une recherche¹⁴³. Dans *Repentirs*, le souvenir se présente sous cette seconde forme. Il est important ici de mentionner que l'homonymie entre Simon et Paul Veyne n'est pas fortuite. Comme le remarque Barraband, Paul Veyne est lui aussi historien

¹⁴² Fausto Proietti, « Histoire des idées politiques et sources littéraires : *L'Éducation sentimentale* dans le contexte des jugements historiques sur Juin 1848 », *Flaubert* [en ligne], Histoire/Politique/Société, mis en ligne le 18 mai 2013, consulté en février 2015, URL : <http://flaubert.revues.org/1921>.

¹⁴³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2003 [2000], p. 4.

spécialiste de l'Antiquité, mais contrairement à Guillaume, il met à mal la vision d'un événement historique comme « géométral » :

Les événements n'existent donc pas avec la consistance d'une guitare ou d'une soupière. Il faut alors ajouter que, quoi qu'on dise, ils n'existent pas non plus à la manière d'un « géométral » ; on aime à affirmer qu'ils existent en eux-mêmes à la manière d'un cube ou d'une pyramide : nous ne voyons jamais un cube sous toutes ses faces en même temps, nous n'avons jamais de lui qu'un point de vue partiel ; en revanche, nous pouvons multiplier ces points de vue. Il en serait de même des événements : leur inaccessible vérité intégrerait les innombrables points de vue que nous prendrions sur eux et qui auraient tous leur vérité partielle. Il n'en est rien ; l'assimilation d'un événement à un géométral est trompeuse et plus dangereuse que commode¹⁴⁴.

Le fait historique, ayant toujours des facettes cachées, invite la multiplication des points de vue pour tenter de le saisir dans son ensemble, sans laisser de zone d'ombre. Selon Paul Veyne, le recours à cette stratégie est inefficace et contribue à créer l'illusion d'une vérité complète. Le désir de Guillaume de comprendre, ou de percer le mystère Veyne, pervertit sa façon d'aborder le personnage. S'il échappe à la construction chronologique facile, c'est pour mieux tomber dans le piège du géométral. Rapidement, « le cas Simon Veyne » se constitue en objet d'étude. Guillaume veut l'examiner scientifiquement :

En ce qui le concernait lui, le spécimen, j'hésitais encore à le reconnaître à travers presque vingt ans de silence, le télescopage de nos années d'études d'abord, puis les traces de son passage qu'il avait disséminées un peu partout, dans lesquelles je mettais le pied de temps à autre. (R, p. 11)

Lorsque Guillaume décide de faire le récit de la vie de Veyne, il le fait avec son outillage d'historien qui prépare une conférence sur Néron, conscient donc des enjeux historiographiques inhérents au portrait. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur un constat des limites du discours historien :

Bien sûr, [...] tout était dit, chaque trouvaille venait au moins cent cinquante ans trop tard et la primeur du dernier propos s'éventait toujours quelque part en chemin depuis l'Indus, Suse, Ninive, Babylone, et jusqu'à Mycènes. Mais à l'inverse, la séduction de ce propos pouvait apparaître chaque fois sous un nouveau jour, reprendre corps selon les aléas et la langue de l'époque, se couler dans les

¹⁴⁴ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Seuil, « Points Histoire ; 226 », 1998 [1971], p. 58, cité par Mathilde Barraband, « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling ou la réécriture permanente de l'histoire », art. cité, p. 130.

mesures du moment et devenir, pour ainsi dire, comme une illusion optique, une anamorphose au fil du temps, toujours plus vraie. (*R*, p. 7)

L'historien entretient un rapport ambigu à la réinterprétation. Guillaume a conscience que tout ce qu'il va dire a déjà été dit, mais les propos peuvent, selon lui, gagner en signification par une réinterprétation en regard du temps présent. Selon lui, chaque réinterprétation amène une vérité de plus sur l'objet étudié. Là où le propos est paradoxal, c'est que Guillaume a tout de même conscience que c'est une illusion. L'anamorphose est une déformation d'une image à l'aide d'un système optique, par exemple un miroir incurvé. Le sens de l'histoire dépend d'un point de vue particulier et de l'utilisation du bon outil pour décoder l'image déformée qui s'offre au premier abord. Michèle Mink, amie commune mourante de Veyne et Guillaume, elle aussi historienne de formation, aide ce dernier dans sa recherche. Ils tentent de demeurer objectifs pour percer le mystère de Veyne.

Nous étions tous deux d'accord sur le principe de nous en tenir aux faits, sans les doubler de procès d'intention, de précédents, de redites, sans trop imputer ni supposer, avec une logique minimale qui essayait de faire apparaître les choses en leur ajustant la déformation de nos propres formules. Puisqu'il n'existait dans nos recherches aucune procédure a priori, aucun rituel définitif, mais seulement cet instinct de stratège qui devait lui plaire, un usage des aléas et des circonstances qui faisaient la matière historique, avec au final plus d'intuition que de garanties, de nez, disait-elle, il fallait flairer la véridicité, trancher dans le vif pour la laisser surgir de l'épaisse carapace de faux indices laissés en litière des événements. (*R*, p. 142)

Cette conscience de la difficulté de mettre en récit l'histoire de Veyne devient une obsession. Ils manifestent tous deux la crainte de donner aux événements une visée ou une interprétation qui ne s'y trouvait pas au départ. C'est un problème historiographique qui rend l'organisation du récit aussi importante que son contenu. Pour tenter de limiter le danger du glissement de sens, Mink a recours à un autre type de recherche. Elle fait le récit de la jeunesse de Veyne en se livrant à une analyse psychanalytique qui rend la mère responsable de la vocation artistique de l'enfant, mais il ne s'en dégage pas de cohérence puisque Guillaume ne reconnaît pas la figure de

Veyne à travers ce récit. La multiplication des points de vue et des techniques d'investigation n'amène donc rien de concret à l'interprétation de la figure de Veyne.

Dans ce récit contemporain, le travail entrepris par Mink et Guillaume se situe à la frontière entre expérience mémorielle et histoire. Mémoire, en ce sens qu'elle « singularise l'histoire, dans la mesure où [la mémoire] est profondément subjective, sélective, souvent irrespectueuse des scissions chronologiques¹⁴⁵ », et histoire, car elle est « l'établissement critique et toujours remis en cause des traces du passé¹⁴⁶ ». L'interprétation des traces demeure, pour Mink, une entreprise vaine. Guillaume récupère son discours pour transmettre les doutes de celle-ci quant à l'efficacité de la démarche historienne :

Je ne trouvais pas cela vertigineux, cette inflation de l'écriture sur des phénomènes muets, ces carrières, ces monuments et ces chapelles académiques élevés sur le terreau du temps et de l'oubli ? Moi, par exemple, je devais être épuisé de vivre dans une nécropole d'historiens épilquant dans le désert, parmi les traces redessinées sur le sable selon la direction du vent, les labyrinthes de causalités orientés dans un sens, puis dans l'autre, pour aboutir à de longues conférences à l'ombre des oasis, tant de bruit en réponse à tant de silence ? (R, p. 55)

Bien que ce soient les paroles de Mink, Guillaume partage leur réticence face à l'efficacité du discours historique. L'interrogation, ou la recherche, du souvenir participe donc à l'élaboration d'un rapport au passé qui dépasse l'instrumentalisation ou la fixation de celui-ci. Le récit permet une remise en cause des liens de causalité qui s'établissent après coup et de la volatilité du sens des événements. Le surgissement simple des événements, la *mnènè*, ne donne aucune profondeur ou signification aux événements. L'anamnèse, par la recherche et la construction du sens, et ce, malgré les glissements possibles, permet de ramener à la surface des mémoires, qu'elles soient

¹⁴⁵ Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 21, cité dans Daniel Letendre, *À la cheville des temps*, ouvr. cité, p. 141.

¹⁴⁶ Jean-Clément Martin, « Histoire, Mémoire et Oubli. Pour un autre régime d'historicité », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, no 4, 2000, p. 787, cité dans Daniel Letendre, *À la cheville des temps*, ouvr. cité, p. 141.

collectives ou individuelles, et, ainsi, dynamise le rapport au passé. La multiplication de ces mémoires amène des parallèles entre des éléments connus de Guillaume et ceux qu'il tente de comprendre. C'est ainsi qu'il compare des personnages antiques qu'il connaît bien à Veyne pour tenter de mieux saisir le personnage.

1.3. Entre Suétone et Guillaume : superposer les figures narcissiques

Contrairement à Chateaubriand qui, se faisant chroniqueur de 1830, emploie le parallèle en sachant qu'il n'est plus opératoire¹⁴⁷, Guillaume, esquissant l'histoire de sa génération, l'utilise en espérant qu'il redeviendra opératoire. Étant donné qu'il n'a pas de connaissances particulières en art, Guillaume établit des comparaisons entre les figures d'artistes qu'il connaît et Veyne pour tenter de comprendre les positions de ce dernier. Puisque Guillaume prépare une conférence sur Néron, il exploite régulièrement cette figure pour tenter de comprendre Veyne comme artiste :

Il n'y avait en effet rien de pire pour un artiste que d'outrepasser son temps d'antenne et de s'attarder au-delà de l'intérêt du public, à moins bien sûr de faire comme l'empereur Lucius Domitius Ahenobarbus, Néron [...] lui qui, chantant à l'Olympie (d'après Suétone), avait interdit à quiconque de sortir du théâtre [...]. Simon Veyne à quelques mètres de moi, le buste empêtré dans son éternelle posture, je soupçonnais ces lignes archiconnues d'exprimer non plus la folie de quelque César citharède, mais bien le fantasme survivant en n'importe quel artiste. (*R*, p. 16)

Ce que l'historien retient de l'exemple de Néron, c'est le désir de se donner en spectacle à tout prix. Si l'empereur utilise son pouvoir politique pour conserver son public, Veyne doit trouver une autre forme de pouvoir pour conserver le sien. Toutefois, le fantasme des deux hommes reste le même. La figure de Néron n'arrive cependant pas à synthétiser les postures de Veyne. En plus de la figure de Néron, Guillaume convoque également celle de Caligula :

¹⁴⁷ François Hartog, *Régimes d'historicité*, ouvr. cité, p. 105.

Un autre passage tiré du chapitre sur Gaius Augustus Germanicus, dit Caligula, pourrait lui être adjoint : une nuit, écrit encore Suétone, *il convoqua au Palatium trois consulaires, et quand ils furent là, pleins des appréhensions les plus terribles, il les fit monter sur une estrade, puis, tout à coup, au bruit retentissant des flûtes et des sandales à soufflet, s'élança vêtu d'un manteau et d'une tunique longue, exécuta une danse accompagnée de chants et disparut*. Avant de finir ses quatre années de règne assassiné dans un couloir du Palatin, ce tyranneau-là révéla lui aussi l'entrelacs vertigineux du spectacle, du pouvoir absolu et de l'imaginaire, le délire solipsiste de l'artefact, la mixture infantile qui avait dû baigner la trajectoire de Simon Veyne [...]. (R, p. 16)

Guillaume garde de ce passage le pouvoir exercé par l'artiste sur son public. L'allusion à l'enfance de Veyne, qui rejoint l'analyse de Mink, amène aussi l'idée qu'il y a une part de déterminisme dans la « création » de l'artiste Veyne. Il est également significatif que Guillaume prenne Suétone comme source. L'historien antique s'intéresse, comme Guillaume, tout particulièrement à la vie personnelle des Césars et à leurs personnalités. Il s'attarde à une histoire anecdotique d'antichambre¹⁴⁸. Par ailleurs, en écrivant une série de portraits des Césars, Suétone multiplie les parallèles entre les dirigeants romains afin de mieux les cerner. Pour ces deux raisons, Guillaume apparaît comme le fidèle héritier de l'historien romain. De plus, Veyne n'est pas la seule figure liée au monde artistique que Guillaume saisit grâce à un parallèle. Justin Lenoir, le mécène de l'artiste, est étudié conjointement avec Caius Cilnius Maecenas, qui donna son nom à cette fonction :

La difficulté d'être mécène tenait-elle au modèle délicat légué à ses successeurs par Caius Cilnius Maecenas, ministre hospitalier parfait en tout point et jusque dans ses raffinements douloureux, dans l'acuité de son épicurisme insomniaque, son goût pour la bohème, pour les mimes, les festins, les bains chauds, les jardins et les villas panoramiques sur l'Esquilin, s'installant lui-même dans un palais que Néron choisit, selon Suétone, lorsqu'il voulut voir brûler Rome [...] ; un dandysme admiré à la ronde mais qu'il paya très lucidement en témoin, passé cinquante ans, du voyage d'amour en Gaule qu'Auguste offrit à sa propre femme, Terentia, jeune beauté dont il s'était fait le Pygmalion pour qu'elle devînt sous ses yeux la maîtresse publique de l'empereur [...] montrant [...] ce qu'il connaissait lui-même des dissonances fondamentales entre la sensibilité et le pouvoir,

¹⁴⁸ « Les biographies de Suétone ne sont pas proprement de l'histoire ; ou, si l'on veut, c'est de l'histoire d'antichambre ; ce sont des récits débraillés, si j'ose ainsi dire, des récits faits sans art, sans ordre, sans méthode aucune, et où le sans-gêne n'est jamais cet heureux négligé qui fait le charme de la narration de Plutarque. Il faut y regarder avant de puiser dans cet amas d'objets de toute sorte et de toute valeur. Suétone est une autorité souvent suspecte ; non pas qu'il n'aime la vérité et qu'il ne la cherche curieusement ; mais quelquefois il entend mal, comme on entend en écoutant aux portes. » Alexis Pierron, *Histoire de la littérature romaine*, Paris, Hachette, 1852, p. 588-589.

entre les ingrédients inextricables de sa charge de protecteur, d'esthète richissime, influent, et nécessairement cocufié par la puissance supérieure dont il tenait sa particule ? (R, p. 218-219)

Ce qui est marquant dans cet extrait, c'est la superposition des temps. Guillaume fait des anachronismes en disant de Maecenas qu'il aime la bohème ou qu'il est un dandy, deux figures propres au XIX^e siècle, mais ces qualificatifs aident à comprendre l'homme. À travers cette description télescopique, c'est Justin Lenoir qui apparaît, mais également M. Arnoux. Les deux mécènes, dont la femme est convoitée par l'artiste, sont convoqués par cette représentation d'un rôle particulier du milieu de l'art. La figure de Justin Lenoir rappelle également à Guillaume un autre amateur d'art : Hermann Göring, l'homme responsable de la « solution globale de la question juive » qui se targuait d'être « *the last Renaissance man* » (R, p. 259). Cet autre parallèle avec un homme reconnu pour avoir thésaurisé des œuvres d'art volées aux juifs sans vraiment comprendre le milieu artistique ajoute à la définition du mécène. Les deux parallèles historiques convoqués montrent une position du mécène, particulièrement sombre, proche du pouvoir politique et hors du champ artistique.

Bien que, dans le cas de Justin Lenoir, le procédé soit efficace en ce sens qu'il offre une meilleure compréhension de sa fonction dans le milieu artistique, l'emploi du parallèle peut amener une confusion. Dans d'autres situations, la surabondance des images tirées du passé fait en sorte que Guillaume ne peut en tirer de sens. Souvent, Guillaume est confus, il mélange les différentes représentations :

Juste après (Simon totalement déhanché dans sa robe retroussée à la taille, le voile de dentelles rasant le menton brunâtre et les mains crispées dans les cheveux de Béatrice), et alors *le milicien* / ou alors *Néron* / Néron en peau de fauve / le milicien se levant du banquet / le viol d'Aulus Plautius / le milicien se déboutonnant / Néron marié à Sporus en voile rouge [...] s'étaient précipités sous mes paupières en un seul tissu de formes grouillantes, de visages et de couleurs brouillés enveloppant mon trouble d'un voile de paralysie et d'exaspération – et *quel salaud* m'étais-je dit en le regardant jouir enfin, *ignoble salaud*. (R, p. 135)

Lorsqu'une émotion devient trop forte, comme dans cette scène, Guillaume convoque des représentations antiques pour mettre à distance ce qu'il vit afin d'être capable de l'appréhender. Bien qu'il arrive à se mettre en scène comme acteur dans sa propre histoire, il ne parvient pas à en dégager une cohérence ou une interprétation solide. Finalement, l'utilisation du parallèle aide à comprendre certaines figures en lien avec le milieu artistique, mais le procédé n'est pas efficace pour les figures plus complexes. Cela est peut-être dû au fait que les parallèles convoqués par Guillaume ne sont pas exclusivement artistiques en ce sens où les figures artistiques présentées sont également celles de tyrans narcissiques. L'emploi de ces figures entraîne un nouveau biais que l'on retrouvera dans la représentation que fera Guillaume du milieu artistique.

2. Représenter le milieu artistique

2.1. Le créateur charismatique

Dans le roman de Flaubert, Moreau fréquente le cercle de *L'art industriel* et M. Dambreuse. L'auteur utilise ces regroupements pour dresser les diverses positions possibles dans le champ artistique en 1848. Ainsi, Regimbart, issu de *L'art industriel*, représente l'artiste loin du pouvoir politique alors que, chez les Dambreuse, nous retrouvons des artistes proches du pouvoir politique et du milieu des affaires. La représentation du milieu artistique occupe de même une part importante de l'œuvre de Ling. Le titre *Repentirs* est d'ailleurs, entre autres, une référence aux arts puisque c'est un terme employé en peinture ou en gravure pour désigner une partie de l'œuvre retravaillée pour en modifier le sens ou la composition. Par contre, le milieu de l'art contemporain représenté par Hélène Ling tourne autour d'un seul artiste : Veyne. Bien qu'il entre en contact avec des institutions, d'autres artistes ou auteurs, les

commentaires du narrateur le concernent presque exclusivement. Guillaume est fasciné par Veyne et étudie minutieusement tous ses faits et gestes pour tenter de comprendre l'ensemble du champ artistique. En reprenant la représentation du milieu artistique, Ling reprend ainsi fidèlement l'esprit du roman de Flaubert, tout en étant consciente de l'évolution de ce champ à travers les époques.

Veyne n'hésite pas, lorsqu'il présente ses œuvres, à se mettre en scène et à tenter de séduire son public. Il ne laisse pas l'œuvre parler d'elle-même. Il se présente comme détenteur de la vérité de son art. Cette posture fait en sorte de transférer l'attention du public de l'œuvre à l'homme. Dès la première rencontre entre Guillaume et Veyne, la question de l'art devient secondaire. Dans le train qui amène le narrateur en vacances dans le sud de la France, il voit Veyne gribouillant dans un carnet. Au lieu de partager ses dessins, l'artiste se lance dans un long monologue qui durera toute la nuit et qui met l'accent sur ses positionnements politiques, son rapport à la dissidence et son esthétique. Ce qui charme Guillaume, ce n'est pas l'art de Veyne, mais l'homme lui-même. Et il n'est pas le seul à tomber sous le charme de l'artiste. Avant la diffusion du court-métrage de Veyne, *Scotome*, aux Beaux-Arts, Mink, qui n'a toujours pas rencontré l'artiste, affirme :

Mais c'était de l'arnaque, ton ami ! un grand imposteur. Elle connaissait bien cette espèce, il en sortait des promotions entières des écoles d'art ; ils devenaient en général les mascottes tyranniques d'un micropublic qu'ils essayaient d'élargir coûte que coûte. (R, p. 63)

Bien qu'elle connaisse ce genre de personnage, après la soirée, elle part avec l'artiste. Veyne, par son charisme, réussit à convaincre ses différents publics de la validité de sa démarche artistique. Selon Guillaume, son habileté sociale est d'ailleurs « son véritable génie » (R, p. 31). Les œuvres de Veyne sont présentées lors de soirées où il est exposé autant que son travail. Il se lance dans de longues diatribes sur des sujets variés pour

charmer le public et le rallier à sa cause. À travers le personnage de Veyne, nous retrouvons ici une personnalisation de l'art contemporain dans ses mutations et ses contradictions.

Moduler ses positions pour satisfaire un public varié demande à l'artiste une grande habileté. Le désir de Veyne que le public se reconnaisse dans son art conditionne son travail dans les années 1980. L'esthétique postmoderne¹⁴⁹, caractérisée par le recyclage, le collage et l'ironie, va servir parfaitement le dessein de Veyne de plaire à tous :

Il régurgitait les mythes, les icônes, l'imagerie des trente derniers siècles, empruntant ses effets au bagage culturel de spectateurs émus jusqu'aux larmes par leur propre érudition prise dans un jeu de clins d'œil sans fin, un labyrinthe de références en miroir où chacun retrouvait son fil d'Ariane narcissique. (R, p. 193-194)

Pour que tout le monde puisse se reconnaître dans son œuvre, elle doit être nécessairement variée et éclectique. L'ensemble de son œuvre devient une opération de charme qui réussit à séduire le public en lui tendant un miroir qui lui renvoie sa propre intelligence et sa culture, quelles qu'elles soient. Cet éclectisme, caractéristique d'une esthétique postmoderne, s'accompagne nécessairement de contradictions et de retournements. La multiplicité des discours de Veyne crée une stratification des sens qui permet une réinterprétation presque infinie de ses positions.

¹⁴⁹ L'esthétique postmoderne pouvant être définie de plusieurs façons, nous retiendrons celle de Marc Gontard dans « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation » dans Francine Dugast-Portes et Michelle Touret, dir., *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 283-293.

2.2. Le jeu des capitaux

Flaubert, dans *L'éducation sentimentale*, tentait de représenter le plus fidèlement possible les rapports de force du champ artistique tel qu'il le percevait, à travers les figurations d'artistes et de mécènes qui se soucient davantage de la réussite économique qu'artistique. C'est, d'ailleurs, pourquoi Bourdieu avait choisi ce roman pour illustrer l'autonomisation du champ artistique au XIX^e siècle¹⁵⁰. Ling, qui a lu l'analyse que le sociologue fait du roman de Flaubert¹⁵¹, utilise ce prisme interprétatif pour tenter de recréer le milieu artistique des années qui ont suivi Mai 1968. L'enjeu de *Repentirs* n'est plus de montrer la genèse et l'autonomisation d'un champ, mais les transformations, les contradictions et les mutations du champ de l'art contemporain à travers les années. La véritable œuvre de Veyne semble tenir dans la mise en scène de ses postures successives des années 1970 à 2000. Par sa recherche d'un capital tantôt symbolique, tantôt économique, ce sont les transformations du champ artistique lui-même qui sont mises en lumière.

Au début de son parcours, en 1977, Veyne sacrifie le capital économique pour le capital symbolique. Ainsi, la visite « bohème oblige » de Guillaume chez Veyne nous montre un jeune artiste habité par des idéaux de pureté de l'art et d'effacement du créateur devant son œuvre. Il se lance dans des tirades sur le refus de la carrière, de l'horreur de la propriété privée et sur l'« économie subversive de l'œuvre. » (*R*, p. 37) Les étudiants, qui forment son principal public, se reconnaissent dans ces prises de position. Veyne manifeste également un mépris de l'institution artistique. Ainsi,

¹⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, ouvr. cité.

¹⁵¹ Voir Mathilde Barraband, « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling ou la réécriture permanente de l'histoire », art. cité, p. 125.

lorsqu'il parle de sa future formation en art, il se positionne contre l'académisme. Quand Guillaume lui fait remarquer qu'il doit apprendre la technique, il rappelle que Picasso prétendait peindre comme Raphaël dès son plus jeune âge. Alors que lui « (avec un brin de cynisme dans la gorge) il faisait déjà du Picasso à cinq ans et demi Ce que j'appelais la technique finalement, ce n'était que l'époque, une question d'âge. » (R, p. 73). Pourtant, en 1978, il justifie le désir de rejoindre une académie à Berlin parce qu'elle a accueilli Gombrowicz, Bachmann et Xénakis en 1963. La légitimation de l'institution passe par des artistes qui, en plus de présenter des travaux novateurs dans leurs domaines respectifs, se sont engagés politiquement. Cette posture paradoxale de Veyne illustre bien la volatilité de ses prises de position.

Alors que, dans les années 1970, Veyne ne misait que sur un capital symbolique, à partir des années 1980, il est vu comme une « sorte de Warhol du Vieux Continent » (R, p. 190) et son nom figure dans les dictionnaires, preuve de l'obtention d'une légitimité. Sa carrière passe du rejet de l'institution à une rétrospective au Guggenheim puis au possible refus d'un prix Nobel de littérature¹⁵². Ce rapport paradoxal à la reconnaissance s'accompagne tout de même d'avantages pécuniaires. La légitimité offerte par les institutions a manifestement amené un capital économique intéressant : « l'art l'avait vraiment entretenu avec une largesse de vieille maquerelle » (R, p. 17). Sa vie elle-même s'est transformée en objet d'art duquel il est possible de tirer profit :

il avait opéré une fructification intégrale de ses cinquante dernières années de vie en *objets d'art*, dans la crainte, sans doute, de temps moins rentables. Presque un sans-faute si l'on se retournait à ce point du parcours, son stock de vivres en dépôt maintenant dans plusieurs institutions, au répertoire de collections privées, encore en hausse sur le marché de l'art et atteignant peut-être, comme une femme longtemps en vogue, l'âge délicat de la consécration par rétrospective (la

¹⁵² Simon Veyne affirme être pressenti pour le prix Nobel de littérature après avoir publié, parmi toutes ses œuvres, quelques textes autobiographiques.

dernière en 2003 au Guggenheim à New York avait déjà, selon la presse, *couronné toute une carrière*. (R, p. 17-18)

Veyne saisit l'occasion offerte par ces reconnaissances à travers des entretiens ou des sorties publiques pour se créer un personnage changeant selon les circonstances. Ce qui est intéressant dans l'étude de ce cas, c'est que l'artiste traverse les époques en semblant s'adapter complètement à la demande du public, sans que l'on sache s'il y a une authenticité quelconque dans ses prises de position. C'est le regard en aval de Guillaume qui tente de créer une cohérence à l'ensemble de ses positions paradoxales. En refaisant mentalement le parcours de l'artiste, Guillaume essaie de déterminer si Veyne avait une seule idée qui lui était propre ou s'il ne faisait qu'obéir aux lois implicites du milieu artistique.

2.3. Questions d'authenticité

Les transformations dans le milieu artistique mises en lumière par Ling dans *Repentirs* sont les justes figurations d'un contexte particulier. Selon Nathalie Heinich, l'art de l'époque contemporaine, par ses détournements et ses transgressions, met à mal l'objectivité et les canons de légitimation¹⁵³. Les frontières de l'art sont en changement perpétuel, ce qui amène une confusion quant aux œuvres elles-mêmes et aux créateurs en regard de leur authenticité :

Ce que l'art contemporain met à l'épreuve, ce n'est donc pas la singularité, dont il ne cesse au contraire de jouer, mais la condition de son accréditation : à savoir l'authenticité. Celle-ci en effet est indispensable à la valorisation du singulier, toujours vulnérable au basculement dans l'insignifiant, le délirant, l'inintéressant. Toute singularité doit, pour être prise et comprise, apparaître authentique : l'authenticité est ce qui fait « tenir » la singularité, ce qui la garantit, ce qui permet de jouer positivement de son ambivalence en la constituant en atout et non pas en stigmat. Or la condition de l'authenticité en art, c'est la continuité du lien entre la personne du créateur et l'objet créé, entre l'intériorité d-u projet créateur et son extériorisation dans le monde habité par autrui¹⁵⁴.

¹⁵³ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 75.

¹⁵⁴ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, ouvr. cité, p. 123-124.

La ligne est mince entre création artistique reconnue, admirée et insignifiance. L'authenticité de la production de l'œuvre artistique est, selon Heinrich, ce qui permet d'assurer la « montée en singularité » caractéristique de l'art contemporain. Cette authenticité réside dans le lien entre trois critères interdépendants : l'auteur, l'objet et l'œuvre. Dans le cas de Veyne, qui semble être un caméléon dans le milieu artistique, la question de l'authenticité devient donc primordiale. Il reconnaît d'ailleurs qu'« *[i]l préférerait se conformer entièrement aux circonstances et au terrain Il se soumettait alors absolument aux lois du doigté, de l'intuition*, un détail qui modifiait beaucoup l'allure rétrospective des événements. » (R, p. 31) L'aveu de Veyne, qui se décrit lui-même comme soumis aux conditions changeantes du marché, entraîne une réinterprétation de son parcours de la part de Guillaume.

L'art contemporain, par ses nombreux jeux avec les codes du milieu, tente de modifier le lien qui unit habituellement un artiste et l'objet qu'il crée. Veyne participe à ce mouvement en tentant, dans un premier temps, de s'effacer complètement lors du tournage de son film *Scotome* en 1979. Veyne présente ainsi son implication dans le tournage : « *L'idée, c'est que moi surtout, je n'ai pas accès à cette bande magnétique La prise s'est faite quelque part à mon insu, et je me suis moi-même court-circuité dans l'affaire Dépouillement intégral [...].* » (R, p. 22) Ainsi, l'artiste s'expulse lui-même de son processus de création en s'efforçant de créer un objet qui, bien que signé, ne porterait pas sa marque. Veyne se sert de la pyromanie pour modifier le lien entre l'objet artistique et le créateur. En trois occasions, Veyne détruit volontairement une œuvre, qu'il en soit l'auteur ou non, par le feu. Dès son enfance, alors que sa mère souhaite voir ce qu'il écrit à la machine à écrire,

[Simon] avait arraché la feuille imprimée et l'avait froissée d'un seul coup de la main droite. [...] [Sa mère] l'avait vu ouvrir doucement la fenêtre de sa main libre, puis avec un briquet sorti de nulle part, mettre consciencieusement le feu à la sphère de papier, la projeter à moitié en flammes par-dessus son épaule dans le jardin et observer sa chute en spirale incertaine dans les plants de roses trémières. (R, p. 102)

Cet épisode de jeunesse se reproduit lors de la présentation d'une nouvelle exposition chez son mécène en 1984 alors qu'il incendie son installation de mannequins et, encore une autre fois, en 1999, lorsqu'il embrase une immense pièce d'origami d'un artiste japonais. Ces formes d'effacement de l'œuvre font en sorte que l'authenticité est concentrée sur la personne même de Veyne. Selon Nathalie Heinich, un artiste authentique doit être sérieux, sincère et désintéressé :

Entièrement dévoué à l'intérêt de l'art, il ne peut accepter d'avantages matériels (argent) ou immatériels (honneur) que comme conséquence méritée de son travail ou de son talent, mais surtout pas à titre de motivation première de son activité : c'est là une définition constitutive des activités de création, dont les effets sont innombrables sur l'identité d'artiste ou d'auteur¹⁵⁵.

En cherchant l'appui de mécènes et d'institutions, Veyne ne semble pas être désintéressé. Pourtant, lors d'entretiens, il dénonce le principe même de mécénat. En regard de ces positions, il est impossible de déterminer si le personnage de créateur que met en scène Veyne est authentique ou non dans sa démarche artistique.

En ayant connu l'œuvre de Veyne depuis ses débuts, le regard rétrospectif de Guillaume offre une vision d'ensemble qui devrait permettre de saisir s'il y a une logique aux déplacements de l'artiste dans le milieu. S'il est possible de trouver cette logique, alors l'œuvre de Veyne, entendue ici comme ensemble des objets produits, pourrait être considérée comme cohérente, ce qui contribuerait à en établir l'authenticité. Avant d'incendier son installation en 1984, Veyne la présente chez son mécène plus soucieux de profits que de l'art et qui est certain que l'œuvre de Veyne lui

¹⁵⁵ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, ouvr. cité, p. 132.

rapportera parce que « c'était le standard idéal du musée d'art contemporain » (R, p. 236). Veyne y dénonce la fausseté du consensus autour de l'art contemporain :

Ils pouvaient bien se l'avouer juste là, entre eux, et en finir tout de suite avec ce jeu dégradant, plus humiliant encore pour eux que pour lui Ne voyaient-ils pas qu'il n'y avait rien de vrai là-dedans, aucun mensonge, aucune illusion, aucune apparence d'aucune sorte Ou alors, non vraiment, eux aussi avaient-ils pu, pouvaient-ils un seul instant le prendre au sérieux ? (R, p. 241)

Dans ce discours, Mink dénote un « accent de sincérité » (R, p. 239). Veyne donne l'impression d'être pris dans un jeu auquel il ne veut pas participer, d'être forcé de « dissimuler ses carnets et ses boîtes de bâtons gras au fond d'une valise » (R, p. 247) parce que cela ne répond pas aux attentes du marché d'art contemporain. En rejoignant le milieu plus aisé de son mécène, Veyne pourrait également souhaiter réaliser un idéal de jeunesse s'inspirant soi-disant de Kafka et devenir un parasite qui ferait en sorte que « le monde se saborde en connaissance de cause » (R, p. 86). L'artiste décrit ailleurs cette position parasitaire et destructrice comme étant la « trajectoire idéale » : « *Le corps sans tête de la mygale pénètre l'ordre social par le ventre et ressort du cadavre par la bouche C'était la trajectoire idéale* » (R, p. 29). Guillaume, à partir de ce type de souvenirs, tente de trouver une cohérence à l'ensemble des prises de position de Veyne tout en supposant qu'il joue un rôle :

Simon Veyne était parfaitement conscient de ne pas appartenir à la logique des faits, qui relevaient seulement des stratégies, des rapports de forces et du hasard, de n'être qu'un avorton de la race des images, des artefacts et des représentations, un bonimenteur de désirs, un histrion peut-être (il l'avait dit lui-même cette unique fois), puisque son domaine était bien celui des apparences, et il n'était pas encore assez fou pour ne pas les reconnaître, pour ne pas vouloir les sauver ! (R, p. 188)

Guillaume fait de Veyne un personnage comique de théâtre qui change de masque, ce qui semble retirer sa légitimité à son œuvre. Il considère l'œuvre de l'artiste comme « un fatras sans queue ni tête, une déchetterie de fin de millénaire, un élevage industriel de toiles, vidéos, photographies, montages, installations, sculptures, collages, voire courts textes autobiographiques [...] » (R, p. 17) La continuité du projet artistique

étant une autre condition d'authenticité, selon Heinich, le désir de Veyne de toujours se trouver où le public l'attend et de chercher sa reconnaissance ôte toute cohérence à l'ensemble de son œuvre, la rendant ainsi inauthentique.

Veyne est-il alors un imposteur qui se joue des cadres du milieu artistique pour en tirer un profit ? Bien qu'il trafique certains codes du champ, il semble tout de même pouvoir créer des objets authentiques. Alors que Guillaume décrit régulièrement les œuvres créées par Veyne à travers les années, il parle une seule fois d'une expérience esthétique significative :

Il y avait environ cinq ans, j'avais même été longuement saisi devant l'une de ses images (un croquis au fusain et pastels, inconnu, totalement inattendu de sa part), à tel point empêtré et confondu par ses traînées de charbon que je m'étais senti empoigné aux cheveux par une main étrangère puis contraint de me regarder de cette posture pendant que mon cerveau reconnaissait avec peines mes propres excréments, violemment projetées sur les siennes et affreusement déteintes au retour. (*R*, p. 197)

Guillaume se sent interpellé par ce dessin parce qu'il y reconnaît quelque chose de son passé, mais aussi parce que le format semble être plus naturel pour Veyne. Nous pouvons supposer que l'artiste, dans ce cas précis, a produit une œuvre plus authentique parce qu'elle ne répond pas aux attentes du marché de l'art contemporain. Veyne choisit de produire ce croquis qui ne ressemble à aucune œuvre produite au cours de sa vie adulte. Guillaume fait un lien entre le dessin et des griffonnages faits dans un train au moment de leur rencontre. Loin de ses installations postmodernes, de ses productions sérigraphiques ou de ses scandales, ce serait un simple dessin au fusain qui représenterait l'artiste tel qu'il est, libéré des logiques du marché de l'art.

Ce qui se dégage de l'ensemble de ces positions, c'est que Veyne lui-même n'en assume aucune. Bien qu'il se mette en scène dans des postures qui permettent les interprétations, celles-ci sont projetées sur lui par son entourage. En n'ayant pas accès à l'intériorité de l'artiste, Guillaume est soumis à ses interprétations et à celles d'autres

témoins. Il nous est donc impossible de déterminer si la trajectoire artistique de Veyne est authentique ou non. Les moments de sincérité de Veyne sont perçus ainsi par les témoins, alors qu'il pourrait se jouer, à nouveau, de son public. C'est d'autant plus vrai pour Guillaume, particulièrement sensible au charme de Veyne, qui raconte son histoire. Il réussit pourtant à s'en dégager suffisamment pour reconnaître que c'est la mise en récit qui crée le sens de l'événement.

3. Entre historiographie et critique politique

3.1. Se mettre en scène comme personnage historique

Alors que dans *L'éducation sentimentale*, Moreau décrit passivement les événements historiques de 1848 sans arriver à participer efficacement aux mouvements, Guillaume tente de se donner un rôle actif dans l'histoire de Veyne par sa position de narrateur. En faisant de l'artiste un personnage, Guillaume rend possible la mise en récit de son histoire. Le vocabulaire de Guillaume est d'ailleurs imprégné du lexique spectaculaire. Dès l'incipit, l'historien donne l'impression d'assister à une représentation tournant autour de Veyne. Lorsqu'il le reconnaît au café, il voit dans la saynète de séduction d'une étudiante en sociologie que « tout cela se jouait d'abord dans le vis-à-vis des regards – une scène comme un portrait craché du personnage, ou qui lui ressemble à s'y méprendre. » (*R*, p. 8) Guillaume considère les apparitions de Veyne comme une représentation dès les premiers moments. Lors de l'exposition de son film *Scotome* aux Beaux-Arts en 1979, l'assistance se masse autour de Veyne qui raconte les processus de création de son œuvre. Alors que la foule est sous le charme de l'artiste, Guillaume en a une impression différente, tout en adoptant lui aussi la posture du spectateur :

Le plus agaçant dans l'affaire m'avait alors semblé, à moi resté sur le quai et séparé de la Seine par une ligne de phares de nuit, de m'apercevoir qu'il s'était enveloppé dans ce concept de mise à nu comme un produit dans sa promotion, que ces vieilles ficelles, ces toiles, ces emplâtres collants attrapaient encore leur public avec la même efficacité qu'un mime pornographique dans l'arène à Rome, deux mille ans plus tôt. (R, p. 26-27)

À travers cette description, nous retrouvons l'opposition entre celui qui fait l'histoire et celui qui la regarde passivement. Mais Veyne n'est pas qu'un personnage, il est un personnage historique aux yeux de Guillaume. Alors qu'il part avec Mink à la fin de la soirée, Veyne lance d'ailleurs cette boutade à Guillaume : « *L'histoire je te la laisse* (puis devant mon air de sourd-muet) *Moi, j'ai choisi depuis longtemps de la faire, et de remettre aux autres le soin de l'écrire* ». (R, p. 29-30) Comme dans le cas de ses positions artistiques, il a conscience des attentes de ses publics et s'y conforme. En 1977, lorsqu'il reçoit Guillaume et ses amis étudiants en histoire, il apparaît comme sorti d'une autre époque :

Il s'était drapé dans sa robe de chambre comme un modèle à l'antique et il avait soutenu sans gêne le jeu de regards de l'hémicycle entre les étudiants d'histoire (Alain, Gilles), une amie (Myriam) et un autre barbu, une alternance de coups d'œil effarés, de froncement de sourcils et de sourires en coin renvoyés les uns aux autres. (R, p. 35)

Bien que ce soit Guillaume qui établisse les parallèles, Veyne se met en scène comme un personnage historique et adopte des postures qui y invitent. L'artiste va jusqu'à tenter de modifier le rapport au temps des gens qui l'entourent. Lors de sa première rencontre avec Guillaume, Veyne se lance dans un long soliloque nocturne au cours duquel il annonce la fin de l'art représentatif. Guillaume, qui n'a pas de réelles connaissances en art, est troublé par ce discours :

Sur le coup, je m'étais senti jeté sans ménagement dans une angoisse prophétique, saisi à la gorge et secoué par une urgence de salut, avec cet espoir atavique d'en réchapper à la dernière minute *Il devait bien y avoir une issue ?* Il se dressait là obscurément contre la fenêtre, la main pleine de menaces, rejouant avec aplomb un cliché oscillant entre le messager du désastre et l'ange du renouveau [...]. (R, p. 75-76)

Ling, avec une ironie évidente, dépeint un portrait très sombre de l'avenir du milieu artistique. L'incertitude face au futur de la production artistique tel que Guillaume la connaît mènerait à la fin de toute production artistique. Après avoir instauré la peur et le doute, Veyne parle de son projet artistique, de l'espoir qui subsiste. Alors que l'aube pointe, Guillaume semble le découvrir pour la première fois :

il ne restait plus que lui en personne, qui m'observait du coin de l'œil depuis quelques secondes avec une grâce bizarre, comme s'il devinait à quel endroit précis se logeait l'immense frustration qu'il avait fait naître Il avait un programme, bien sûr, *une fonction à remplir*. (R, p. 84)

Veyne se présente comme la solution aux problèmes qu'il a lui-même évoqués. Devant ces positions, qui relèvent à la fois de l'art et du politique, Guillaume développe une sorte d'attente messianique envers Veyne. Sa seule présence auprès de l'artiste fait en sorte qu'il se sent meilleur :

Parce qu'à cette minute-là, il me suffisait de pouvoir me baigner dans sa gloire lorsqu'elle éclaterait à la face du monde, se sentir son succès se refléter sur moi, d'imaginer me dorer dedans, magnifié par mon propre choix (une autre façon d'affirmer mon sens historique et de rétablir la logique des événements) [...]. (R, p. 87)

Guillaume, en choisissant de suivre Veyne, occupe finalement un rôle actif dans l'histoire. Rétrospectivement, il se donne de l'importance seulement par sa présence au bon endroit, au bon moment.

Alors que Guillaume entretient l'idée que l'histoire qu'il raconte est une série d'événements qui seront toujours pertinents, Mink remet en cause cette pulsion archivistique, caractéristique du régime d'historicité présentiste. Ce régime, selon Hartog, a recours à la patrimonialisation pour tenter de contrer l'oubli collectif¹⁵⁶. Ling, à travers le personnage de Mink, critique l'ampleur de ce mouvement de conservation. Le travail de Mink consiste à cataloguer tout ce qui se publie en France.

¹⁵⁶ François Hartog, *Régimes d'historicité*, ouvr. cité, p. 164.

Elle avait déjà pu voir convertir en fiches plastiques des milliers de mètres cubes de papier et, surnageant dans la masse, mon propre pavé de doctorat dont elle se rappelait même le titre, un sujet très exotique selon elle, classé entre l'importation d'animaux sauvages et l'initiation rituelle des adolescents, *Batailles et naumachies. Le spectacle de l'histoire à Rome au I^{er} siècle*, aussitôt au catalogue avec un numéro ISBN et les félicitations du jury. Transformée dès la naissance en archives et en microfiches, toute ma recherche à venir, quels que soient ses lecteurs, avait déjà atteint sa destination ultime. (R, p. 57-58)

La patrimonialisation trop rapide fait en sorte que l'abondance des documents leur fait perdre leur sens ou leur valeur. Dans cet exemple, la thèse de Guillaume n'a pas besoin de susciter des réactions, d'avoir des lecteurs ou d'être jugée pertinente pour mériter d'être conservée. Chaque jour, un nouvel arrivage la submerge : « Un travail de titan, une tâche inhumaine [...] une malédiction, *Sisyphé* ». (R, p. 57) Mink refuse d'écrire une thèse pour ne pas contribuer « à saturer la bibliothèque en ajoutant mille et une pages d'une autre thèse » (R, p. 57). Ce refus d'intégrer le milieu historique et académique témoigne, chez Mink, du rejet d'un régime d'historicité axé sur la patrimonialisation abusive. Ling oppose ainsi deux conceptions du travail historique qui découlent de régimes d'historicité différents. Alors que Guillaume retrouve la promesse de bonheur d'une attente messianique autour de la figure de Veyne, Mink, de son côté, semble beaucoup plus désillusionnée.

3.2. Écrire l'histoire, c'est la faire

Guillaume a bien conscience qu'il oriente l'interprétation de l'histoire selon l'organisation des événements qu'il crée lors de la narration. Au cours d'un entretien, Veyne affirme pouvoir reconstruire son récit comme bon lui semble :

on pouvait appeler destin ce qui pouvait se raconter, ce qui prenait l'allure d'une histoire Il s'agissait de ressembler à quelque chose Peu importaient les ingrédients pourvu que le déroulement fût le bon. Il en avait d'ailleurs travaillé les effets de son vivant ; remonté les étapes du récit dans un ordre crédible, rejoué en trois actes le drame du désenchantement [...]. (R, p. 193)

Bien que ce soit Veyne qui, au départ, l'affirme, Guillaume récupère le discours à son compte. Dans le reste du récit, l'italique est utilisé pour rapporter les discours qui sont étrangers au narrateur. Dans cet extrait, Guillaume s'approprie celui-ci, si l'on en croit l'usage des caractères romains. En reprenant ce discours, Guillaume manifeste la conscience qu'en écrivant l'histoire de l'artiste, c'est lui qui donne forme à la vie de Veyne. Les liens créés entre les événements dépendent donc du narrateur.

Influencé par sa formation d'historien, Guillaume n'hésite pas à établir des parallèles avec le passé. Dans le récit, il convoque un imaginaire révolutionnaire dès les balbutiements de l'occupation du Quartier latin. En plus de la réécriture littéraire, la superposition des événements révolutionnaires permet de considérer l'histoire comme étant en perpétuelle réécriture. Comme l'affirme un militant sur une barricade lors de la nuit du 12 mai 1968, l'effervescence du mouvement révolutionnaire fait croire que « [l]a jonction avec les travailleurs allait se faire cette nuit Mieux qu'en 1848, qu'en 1871 C'était la première étape de la révolution, criait-on autour avec des effusions et des embrassades fraternelles » (*R*, p. 179). En établissant des parallèles entre 1968, 1848 et 1871, les acteurs de Mai 1968 interprètent les événements par rapport à la connaissance qu'ils ont de situations semblables passées. Alors que le moment révolutionnaire se voudrait, par définition, unique, la mise en scène de Mai 68 en parallèle avec les épisodes révolutionnaires passés met en lumière les répétitions de ces épisodes. Ce paradoxe n'est pas propre à *Repentirs*. Comme nous l'avions constaté, le discours historique privilégie ce type de comparaison. Ling opère donc ici une reprise de la vulgate autour des phénomènes révolutionnaires. De surcroît, lorsque Veyne raconte sa participation à Mai 68, alors qu'il serait âgé de 13 ans, cette conscience le submerge. Il est « ivre de son propre vacillement sur l'asphalte comme s'il pénétrait

dans la série des romans d'apprentissage et des récits d'engagement qu'il avait dû dévorer dans le coma intellectuel de l'internat. » (*R*, p. 176) Alors qu'il vit coupé du monde à l'internat, c'est sa chance de « poser enfin le pied dans l'histoire. » (*R*, p. 171)

Lorsque Veyne fait le récit des événements de Mai 68 à Guillaume, douze ans plus tard, il réfléchit aux actions qu'il a posées. Le moment fort de son implication se passe le 11 mai au matin après avoir pris la fuite pendant la nuit.

Depuis des heures, il ne cherchait plus que l'issue de ce périmètre déjà pas mal nettoyé, scintillant à vide autour de lui, et pourtant, la semelle dans le crissement flou du calcaire, il avait dégagé le cube de granit au sol à deux mains, en s'écorchant aux arêtes, avec une odeur inspirée de décomposition dans les narines. Il s'était senti éperonné à vif, accroupi sur le sol comme un animal avec un outil hostile à la main, une résistance primitive qui l'avait grisé, cette densité tirant sur le biceps lorsqu'il l'avait porté à bout de bras, puis projeté sur la fenêtre d'un atelier de réparation à moins de cinq mètres de lui mais au premier étage, la vitre éclatant alors en répercussions froides et en brindilles d'un jaune de glace. [...] [C]et unique pavé dans l'heure du vide du 11 mai pour la beauté du geste, l'acte gratuit par excellence, et qu'il n'avait même pas signé me disait-il encore. (*R*, p. 182-183)

Ce geste anonyme marque l'échec de son entrée dans l'histoire. Il pose ce geste hors de l'histoire, loin des témoins ou d'une possible répression. L'absence de signature est également significative. Elle peut s'interpréter de deux façons opposées : soit cela montre que le geste n'est pas authentique ou il est le plus authentique, car il n'est pas une mise en scène à ce moment.

Même s'il peut sembler authentique, le récit de l'événement lui-même est tout de même une mise en scène. C'est la mise en récit réinterprétée des événements dans le contexte du début des années 1980 qui donne une orientation particulière à ceux-ci. L'artiste emprunte à l'imaginaire de Mai 68 pour se créer une image d'artiste révolutionnaire. C'est d'ailleurs une journaliste qui l'aide à construire ce récit.

Depuis lors, il distillait parfois par petites bouchées dans les interviews, conférences et autres prises de parole, la filiation des histoires que la journaliste avait improvisée pour lui, cousant par tous les bords, même les plus incongrus, la petite histoire avec la grande, tirant à elle chaque fil pour emmailloter le bébé [...] jusqu'à ce que lui, Simon Veyne [...] redevînt le fils prodigue de Mai 68 dans la débandade des années quatre-vingt. (*R*, p. 191-192)

Cette journaliste crée pour Veyne une histoire personnelle qui s'entremêle avec la grande histoire. Pour que l'artiste puisse tenir la position d'ancien soixante-huitard désillusionné, il doit avoir fait partie du mouvement. Il ne s'agit plus de réinterpréter les traces laissées par Veyne, mais de créer un récit de toutes pièces pour forger une nouvelle position politique. Une châtelaine lui lance d'ailleurs ce commentaire chez son mécène : « Il devait être un peu trop jeune pour avoir monté les barricades Mais en tant qu'artiste, il ne pouvait éviter d'être quelque chose comme anarchiste, au moins ? » (*R*, p. 213). Selon le milieu aisé qu'il fréquente à travers son mécène, un artiste doit être nécessairement contestataire. Et pourtant, selon son mécène, Veyne, « comme la plupart des artistes, ne devait plus trop s'être mêlé de politique depuis ses premières bonnes idées et ses premières vraies expériences sexuelles. » (*R*, p. 213) La participation à un phénomène révolutionnaire est associée à l'immaturité de l'adolescence, donc dissociée de la « maturité » capitaliste. Selon la châtelaine, la position de l'artiste en regard du politique se redéfinit dans les années 1980 :

Les artistes [...] étaient des animaux souvent révolutionnaires, mais particulièrement adaptés aux régimes libéraux, oligarchiques à la limite Une espèce très fragile Qu'on les change de régime, et ils en mouraient tout de suite. (*R*, p. 224)

Cette conception du lien entre l'artistique et le politique place les artistes à la jonction entre les deux milieux. Ils occuperaient une position ambiguë où le désir révolutionnaire se confronte à la conscience d'avoir besoin d'un régime libéral pour assurer leur subsistance. Bien que Veyne acquiesce à ce discours et qu'il semble être l'exemple parfait de ce type d'artiste, il ne représente pas l'ensemble des positions du champ artistique et il dit à la châtelaine ce qu'elle souhaite entendre. L'ironie et la distance prise par l'artiste font en sorte qu'il est de nouveau impossible de donner une interprétation claire quant à la position de Veyne sur le lien entre artistique et politique.

Chaque action posée par l'artiste est scrutée et réinterprétée selon les besoins de celui qui fait le récit. Lorsque Veyne pose un geste qui semble relever uniquement de l'artistique, les interprétations glissent rapidement vers le politique. Lors de l'exposition de l'œuvre d'un artiste japonais, Veyne profite d'un moment d'inattention de la sécurité pour embraser l'immense pièce d'origami dont il est l'auteur. Très rapidement, il est désavoué par son mécène et vit des moments difficiles :

Et pendant presque deux ans, [...] Simon Veyne avait sans relâche subi des assauts venus de tous les côtés, devenant la cible dans la presse d'amateurs d'art japonais et de théoriciens du droit d'auteur, attaqué à la fois par les gardiens du patrimoine et les défenseurs de l'avant-garde, et suivi même une fois dans la rue par l'un deux [...]. (R, p. 267)

Veyne semble, dans un premier temps, isolé. Il subit les attaques autant des plus conservateurs que des partisans d'un art plus novateur. Pourtant, son geste est rapidement récupéré et réinterprété politiquement :

D'abord en septembre 2000, lorsqu'on lui avait attribué le prix Max Beckmann à Francfort-sur-le-Main [...], c'était une somme confortable qui venait à point nommé pour couvrir ses frais d'avocats [...]. Il avait reçu en prime un soutien officiel, très cérémonieux, de la part d'un petit comité d'intellectuels qui avait salué en lui (selon leur immense interprète blonde, Ulla, qui le dominait de presque une tête) *le dernier des grands iconoclastes* ; sur l'estrade d'honneur, le maire de la ville lui avait alors serré la main avec vigueur en citait, librement traduit de Benjamin : *L'œuvre est le masque mortuaire de la conception*, puis l'assistance avait acclamé son geste *hautement politique* de l'avis de tous, un acte de *résistance à la propriété intellectuelle et les diktats de la culture*. (R, p. 275)

Ce qui semblait, de l'avis de tous, être un geste artistiquement indéfendable devient un acte politique de première importance. Veyne vogue ensuite sur cette vague pour retrouver son lustre et son capital symbolique. Dans tous les cas, c'est la réinterprétation a posteriori qui donne le sens aux événements.

3.3. Se souvenir de ce qui n'a jamais été

Les excipits des récritures de *L'éducation sentimentale* étudiées sont souvent le lieu d'une désillusion finale qui vient jeter un nouvel éclairage sur l'ensemble du récit. *Repentirs* ne fait pas exception à cette règle. Par contre, Ling, en empêchant le lecteur

d'accéder à l'intériorité de Veyne, fait en sorte qu'il est plus difficile d'identifier un retournement clair dans son parcours. Guillaume, en interprétant le cheminement de l'artiste, se fie tout de même à des événements précis de la vie de Veyne. Il se rend pourtant compte, à force d'investiguer, que l'artiste n'a pas de position claire, ni politique, ni artistique. Alors qu'il se positionne socialement comme révolutionnaire gauchiste désabusé, son sentiment réel face aux événements de Mai 68 est évoqué par Guillaume. À l'instar de Moreau, la foule lui semble haïssable :

Ils n'avaient été qu'une bande de gesticulateurs et d'hystériques, une chorale de petits gueulards, des moutons enragés, des escadrons de suivistes béats et de fuyards à tous vents, des stratèges du dimanche ayant cru stupidement qu'appliquer la meilleure idée donnerait en toute logique le bon réel. (R, p. 184)

Alors que, devant son ami, il semble exprimer son « vrai » sentiment face à Mai 68, Veyne doit adopter le rôle d'artiste gauchiste pour se conformer aux idées préconçues de son public et de l'époque. Le récit de Mai 68 qui s'étale sur plusieurs pages où se confondent les discours, les barricades, l'excitation du mouvement révolutionnaire se termine sur un retournement complet. Ce qui termine cette séquence, et cette partie du roman, c'est un viol subit par Veyne dans un placard pendant la nuit du 12 mai. Guillaume va même jusqu'à dire que « Simon Veyne avait sans doute vécu là l'initiation majeure du printemps 68. » (R, p. 205) C'est un déplacement de signification qui retire le politique des événements de Mai 68 pour donner la primauté à un événement personnel et anecdotique. C'est une interprétation bien connue qui témoigne du retournement de la signification des événements au cours des décennies¹⁵⁷. En effet, Ling opère ici les deux réductions enlevant la portée politique

¹⁵⁷ Jean-Philippe Mathy, « Les mémoires de Mai, ou la politique éclipsée », *L'Esprit créateur*, vol. 41, no 1, printemps 2001, p. 13.

de Mai 1968 décrites par Ross¹⁵⁸. Le récit se concentre exclusivement sur Paris, le Quartier latin en particulier, alors que la province est présentée comme un lieu d'ennui. De plus, en centrant l'attention sur le personnage de Veyne, Ling désamorce le mouvement populaire et Veyne peut faire partie de ce « petit nombre de “personnalités” auxquelles les médias offrent d'innombrables occasions de réviser ou de réinventer leurs motivations d'origine¹⁵⁹. » Par ces deux réductions, l'expérience de Mai 1968 perd une grande partie de sa portée politique.

Ainsi, Guillaume semble reconnaître le parcours de Veyne comme une illusion dans laquelle il s'est laissé prendre. Lors de sa dernière rencontre avec l'artiste, qui clôt le roman, Guillaume réfléchit à toutes les années qui se sont écoulées depuis leur dernière confrontation. Il remarque que Veyne a peu changé physiquement, mais ajoute :

À l'inverse, tout le reste, toute l'époque s'était transformé autour de lui, sans qu'il n'y puisse rien, rendant alors ses positions de moins en moins tenables et l'acculant lui-même, pour s'y maintenir, à des contorsions de plus en plus acrobatiques, si obscènes parfois qu'on pouvait les prendre de loin pour le cynisme le plus grossier – j'avais peut-être été la première victime de cette déformation optique. (R, p. 311)

Cette confrontation de juxtaposition des épisodes passés et du présent ne donne pas de signification à la succession des positions de Veyne. Là réside d'ailleurs la désillusion finale de Guillaume, qui n'est pas sans rappeler celle de Moreau :

je croyais vouloir connaître ce qu'il avait vécu, ses sentiments, ses expériences, mais à la première traction tout le tissu imbriqué d'images vives s'effilait en lambeaux, puisqu'il n'avait jamais eu de projets, de pensée, de destin constitués mais juste un laisser-aller informe. (R, p. 316)

Au même titre que le roman de Flaubert niait l'apprentissage de Moreau en revenant sur un épisode de jeunesse anodin, le constat final de *Repentirs* évacue la cohérence de l'histoire de Veyne en elle-même. La trame construite par Guillaume ne tient pas, elle

¹⁵⁸ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, ouvr. cité, p. 26.

¹⁵⁹ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, ouvr. cité, p. 26.

tombe en lambeaux. Cette finale vient teinter l'ensemble du récit et fait en sorte qu'il est possible de se demander ce qui demeure des interprétations de celui-ci.

Alors que l'analyse rétrospective de Guillaume visait à attribuer à Veyne une certaine conscience de lui-même, un désir de trajectoire, le dernier personnage croisé par l'artiste semble lire en lui comme dans un livre ouvert. Lorsque Veyne rend finalement visite à Mink à l'hôpital, il est plutôt attiré par la jeune femme cancéreuse dans le lit d'à côté. Alors que Guillaume est au chevet de Mink, il l'observe parler avec la jeune patiente de vingt-deux ans qui est une admiratrice. L'artiste lui dédicace son livre et veut faire son portrait pour figer « la beauté de sa jeunesse immortelle » (R, p. 293). Il y a dans ce souhait de Veyne une position qui n'est pas sans rappeler celle que Baudelaire décrivait dans *Le peintre de la vie moderne*¹⁶⁰. En étudiant les croquis de Constantin Guys, Baudelaire apprécie autant les sujets, des scènes de rue fugitives, que le style de l'artiste, qui réussit à saisir le mouvement et la beauté d'un moment passager pour l'inscrire dans l'intemporel. À l'aide de son cahier de croquis et de ses fusains, Veyne tente de saisir la beauté éphémère d'une femme condamnée à mourir. Le choix des matériaux n'est pas anodin. Au-delà de leur aspect pratique, ces outils sont les plus « authentiques » pour lui. Alors que la jeune femme semble céder à son charme, comme bien d'autres avant elle, soudain elle se raidit.

Elle posa un instant le front sur ses genoux, s'exclamant soudain qu'il n'était qu'un monstre, un vampire (elle s'essuya les paupières et pleurant encore, enfouie dans un mouchoir en papier) Pour tout lui dire, elle le trouvait atroce, assis là Et sa présence au pied du lit lui donnait envie de vomir. [...] *À ses yeux à lui, elle était déjà morte* Il ne s'agissait que de ça, n'est-ce pas ? (R, p. 298-299)

Devant ces accusations, Veyne prend la fuite. Cette patiente, Chloé, est peut-être la seule qui voie l'artiste tel qu'il est : prêt à tout pour son propre profit. C'est du moins

¹⁶⁰ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 69.

l'interprétation qu'en fait Guillaume, témoin de la scène. Cette désillusion du narrateur vient éliminer l'idée d'un Veyne messianique. Cette prise de conscience tardive de l'historien fait écho à la fin des espoirs d'une génération complète. Ainsi, en se confrontant aux retournements et aux désillusions de la génération Mai 68 à travers les positions successives de Veyne, Guillaume comprend qu'il est lui-même devenu un repentir qui est passé « du col Mao au Rotary¹⁶¹ », pour reprendre la formule de Guy Hocquenghem.

Ling, en reprenant le projet de Gustave Flaubert, inscrit l'expérience révolutionnaire dans une tradition de la désillusion. Le recours à cette réécriture pourrait donc être le moyen de s'inscrire dans ce fameux schéma de la désillusion tout en s'en distanciant. Ce jeu se reflète notamment dans les emprunts poétiques de Ling. La conscience de Guillaume d'avoir recours à un langage emprunté et stéréotypé permet une multiplication des discours et leur stratification. Celle-ci amène le narrateur à entreprendre une recherche active dans le passé pour comprendre la figure de Veyne en tentant de dépasser les idées communes. L'emploi du parallèle répond également à ce besoin de trouver des repères pour aider la compréhension du milieu artistique. Guillaume, en se référant aux choses qu'il connaît, utilise des figures d'artistes ou d'acteurs de ce champ pour en acquérir une meilleure connaissance. Néron et Caligula, bien qu'artistes, étaient également des tyrans détenteurs d'un pouvoir officiel. Cette constatation amène Guillaume à chercher la source du succès de Veyne dans son charme ou dans la succession de ses prises de position. La volatilité du sens des

¹⁶¹ Guy Hocquenghem, *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary*, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2003 [1986], cité dans Mathilde Barraband, « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling ou la réécriture permanente de l'histoire », art. cité, p. 126.

discours de l'artiste amène Guillaume à se demander s'il est possible de dégager une cohérence, une authenticité à la trajectoire de Veyne sans pouvoir en arriver à une réponse finale claire. Ce qui confond encore plus le narrateur, c'est que dans l'esprit du public de Veyne, il y a une adéquation entre son travail artistique et ses positions politiques. Alors que Guillaume souhaitait que Veyne soit une sorte d'élue messianique qui pourrait réconcilier l'art et le politique, la désillusion à la fin du récit montre l'échec de cette posture. C'est donc, pour Guillaume, la fin d'une conception téléologique du temps. L'impression de ce changement dans le rapport au temps, qui se développait depuis le début du récit, pourrait également expliquer le retour d'une conception cyclique du temps et le recours au parallèle.

Conclusion

En récrivant tous deux *L'éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, *Repentirs* d'Hélène Ling et *Un garçon flou* d'Henri Raczymow représentent deux voies divergentes de la pratique de la réécriture. Pourtant, bien qu'à première vue les deux textes semblent entretenir peu de points communs, il est possible de les considérer conjointement sous plusieurs aspects. Ainsi, les mêmes questions traversent les deux œuvres : le rapport à l'hypotexte, la représentation de milieu artistique et l'interprétation des événements de Mai 1968. Si elles ne sont pas traitées exactement de la même façon, elles demeurent néanmoins primordiales dans la réflexion des deux auteurs.

Pour Joëlle Gleize, l'écriture de Flaubert est parsemée de « blancs » ou de non-dits¹⁶². Ceux-ci permettent la réécriture à laquelle se livrent les deux auteurs contemporains. Comme nous l'avons noté, ils s'inscrivent ainsi dans un jeu au sein duquel ils « conquièrent leur spécificité à la faveur du mixte de consonances et de dissonances qui simultanément les rapproche et les éloigne de leurs hypotextes¹⁶³. » Ces écarts qui se créent entre l'hypotexte et l'hypertexte sont à la base de notre analyse. Ceux-ci ne sont pas créés par les mêmes procédés d'un texte à l'autre, mais tous ont la caractéristique de déplacer la signification originale de *L'éducation sentimentale* et de l'inscrire dans un contexte contemporain. En tentant de définir plus précisément ce que nous entendons par le terme de « réécriture », nous avons déterminé que cette forme est la reprise à grande échelle d'un texte antérieur dans le but de produire une œuvre

¹⁶² Joëlle Gleize, « Le défaut de ligne droite », *Littérature*, no 15, 1974, p. 80.

¹⁶³ Frank Wagner, « Les hypertextes en questions : (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », *Études littéraires*, vol. 34, no 1-2, 2002, p. 302.

nouvelle. Ainsi, elle dépasse, par son ampleur, la notion d'intertextualité qui peut être le résultat de l'utilisation de fragments plus petits. Nous avons également déterminé que cette pratique pouvait relever d'un régime sérieux, ludique ou les deux à la fois. Par l'étude comparative de l'hypotexte et de l'hypertexte, la figure rhétorique du parallèle est convoquée. Celle-ci permet d'étudier deux personnages ou événements historiques dans le but d'en montrer ce qui les rapproche et les distingue tout en adoptant une posture critique. En effet, le parallèle doit aider à ramener le passé à la mémoire pour mieux éclairer le présent. Par la réécriture d'un roman historique en période révolutionnaire, des questions liées à l'historiographie sont également conviées. La nature du phénomène révolutionnaire fait en sorte qu'il est impossible de l'inscrire dans une conception cyclique du temps ou dans une logique de progrès. Ce moment particulier apparaît donc comme étant une sorte d'île temporelle tiraillée entre passé et futur. À partir de ces considérations, nous avons pu déterminer que la véritable signification d'une réécriture se tient dans les écarts qui se créent entre l'hypotexte et l'hypertexte.

Pour bien comprendre ces écarts, nous avons, tout d'abord, choisi de nous pencher sur le roman de Flaubert. *L'éducation sentimentale*, par sa position dans l'histoire littéraire, représente un moment charnière du roman d'apprentissage. En effet, Flaubert comprend et manipule les codes de ce genre pour le transformer. Le roman d'apprentissage devient celui où, sans réussir ou échouer, l'apprentissage n'a tout simplement pas lieu. Tout en ayant conscience du cheminement des narrateurs d'autres romans d'apprentissage, Moreau n'arrive pas à tirer des enseignements de ses aventures. Écartelé entre son désir pour les femmes qui l'entourent et l'effervescence politique qui gagne Paris durant la révolution de 1848, il ne parvient pas à s'extirper

de sa position marginale d'où il jette un regard passif sur la société. Durant l'élaboration de son projet, Flaubert reconnaissait volontiers que son personnage manquait d'envergure lorsqu'on le comparait aux figures importantes de l'époque. Selon lui, la trame des événements révolutionnaires prenait le pas rapidement sur les aventures insipides de Moreau¹⁶⁴. Pourtant, nous avons vu que la trame narrative, bien que très permissive sur le plan de l'interprétation, est le fruit d'une structure très forte où les événements sont liés les uns aux autres tout en étant parfois très éloignés. En plus de ces considérations littéraires, la représentation de la révolution de 1848 ajoute à la difficulté d'atteindre une interprétation unique du roman de Flaubert. Les commentateurs en ont fait un représentant d'une idéologie tantôt de droite, tantôt de gauche, mais tous s'entendent pour dire qu'il contient un message politique. Les deux réécritures que nous avons évoquées, publiées dans les années 1960 (*Les choses* de Georges Perec et *Blanche ou l'oubli* de Louis Aragon), reprennent d'ailleurs le roman de Flaubert en amplifiant cet angle. Malgré la diversité des interprétations possibles, il y a un certain consensus qui se crée et qui fait en sorte de considérer *L'éducation sentimentale* comme un roman de la désillusion. De plus, nous avons également constaté que les deux textes contemporains ont recours aux interprétations passées, qu'elles soient issues de la littérature, de la sociologie ou de la politique, pour construire leurs récits. À partir du principe de transduction développé par Citton, nous avons établi que l'hypotexte n'est pas la seule source de la réécriture. Bien qu'il soit toujours le plus important, les analyses de l'hypotexte peuvent être convoquées et orientent la réécriture.

¹⁶⁴ Gustave Flaubert, lettre à Jules Duplan, 14 mars 1868, Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 285.

Comme nous l'avions constaté d'entrée de jeu, les deux textes de notre corpus d'analyse font le pari de transposer ce même roman de Flaubert en Mai 1968. Nous avons voulu étudier le rapport entre l'hypertexte et l'hypotexte sous l'angle de la trame narrative. Rapidement, nous avons constaté qu'*Un garçon flou* de Raczymow conserve une facture beaucoup plus proche de l'œuvre de Flaubert. En produisant une réécriture explicite, il suit avec une certaine assiduité la trame narrative de *L'éducation sentimentale*. Il reprend le même procédé de double encadrement, remarqué par Duquette, ce qui assure une cohésion interne forte au roman. De son côté, Ling crée une réécriture implicite du roman de Flaubert. À l'instar de Perec et Aragon, ce n'est pas la trame narrative qui est reprise, mais le projet lui-même de Flaubert. Ce projet est de représenter une génération le plus fidèlement possible. Au-delà de leurs différences, les deux projets de réécriture partagent ce même objectif. Dans les deux cas, il s'agit de voir comment la reprise du roman de Flaubert en Mai 1968 peut pallier la difficulté de faire le récit de cet événement. La forme du roman d'apprentissage semble ainsi être parfaite pour représenter un moment révolutionnaire. Le personnage, comme la société, est dans un instant de flottement entre un passé révolu et un avenir incertain. Pourtant, il ne s'agit pas de reprendre aveuglément le roman de Flaubert. Ainsi, nous avons remarqué que l'expérience du temps n'est plus la même pour Ling et Raczymow. Cette différence se répercute dans la forme elle-même par une accélération de la narration ou par l'évacuation de la chronologie dans le récit.

Le même genre de modifications apparaît dans la représentation du milieu artistique. Alors que Flaubert présentait différents groupes pour figurer l'éventail des positions possibles au sein du champ artistique, Ling et Raczymow se concentrent sur un nombre plus restreint d'artistes. L'objectif reste cependant le même : peindre un

portrait du milieu à une époque donnée. De son côté, Raczymow utilise l'ambition littéraire de son narrateur pour représenter ce milieu. L'auteur donne également une dimension métacritique au récit en faisant de Federman un étudiant écrivant une thèse sur Flaubert. Ceci permet de partager des commentaires sur l'hypotexte. Raczymow a recours à d'autres références artistiques, la musique et l'art visuel principalement, comme marqueurs de différenciation sociale. À travers différents personnages d'artistes, il met en scène une mondialisation de la culture et un déplacement de l'art vers un champ plus autonome. L'auteur représente également le changement qui s'opère dans la légitimation des formes artistiques. Alors que l'institution littéraire officielle est vue au début du récit comme étant la plus haute reconnaissance, elle cède le pas à une légitimation par les pairs. L'intellectuel engagé, représenté par Sartre, fait encore figure d'autorité, mais sa disparition prochaine est annoncée. Pour sa part, Ling s'arrête particulièrement au personnage de Veyne pour représenter le milieu artistique. La particularité de ce portrait, c'est qu'il se construit sur plusieurs décennies. Elle peut ainsi montrer les transformations et les mutations qui animent l'art contemporain à partir des années 1970 jusqu'au début du XXI^e siècle à travers les postures de Veyne. Même si leurs approches divergent, les deux auteurs contemporains donnent tous deux à voir un désengagement social de l'artiste. Ce retrait influence évidemment l'interprétation des événements de Mai 1968 qui sont également mis en scène.

Lorsque Flaubert représente la révolution de 1848, il tente de masquer son opinion. Nous avons vu, particulièrement dans sa correspondance, qu'il ne souhaite pas prendre parti pour un ou l'autre camps. Le désir de dissimuler ses convictions personnelles se reflète dans la multiplication des points de vue que nous avons associée au narrateur omniscient et au dialogisme. Les deux auteurs contemporains de notre

corpus ont tenté d'arriver au même résultat, mais tous deux ont recours à un narrateur homodiégétique. Pour cacher leur propre point de vue, les deux auteurs favorisent des stratégies similaires. Raczymow présente, à travers le narrateur Federman, une multitude de discours sociaux. Que ce soit par des annonces radiophoniques, des slogans ou des paroles entendues ou lues, Federman se fait le réceptacle des opinions de groupes autant révolutionnaires que conservateurs. Bien que le narrateur tente de rester en marge, nous avons pourtant constaté que ses commentaires tendent à invalider les opinions réactionnaires. Ling, pour sa part, se sert également de la multiplication des discours sociaux pour camoufler son opinion. Le récit du narrateur, Guillaume, est ainsi contaminé par des idées reçues qui viennent gangrener son discours. Ling et Raczymow mettent ainsi tous deux en scène une pluralité de points de vue entre lesquels ils ne tranchent pas manifestement. Cela peut sembler répondre au malaise des historiens qui eux aussi, quarante ans après les faits, doivent négocier avec la masse de commentaires qui accompagnent ces événements. Toutefois, une interprétation politique, ou plus exactement dépolitisée, des événements se dessine en sous-main dans nos deux romans, comme dans la production historiographique et plus largement dans l'espace social. En continuité avec une interprétation commune, dénoncée par Mathy et Ross, Raczymow et Ling minimisent l'impact politique réel de Mai 1968. À différents niveaux, les deux réductions décrites par Ross (centrer le récit sur Paris et sur quelques acteurs) sont effectuées par les auteurs. Par ces réductions, Ross montre que la perception du message de Mai 1968 passe de la revendication d'égalité au désir d'obtenir une liberté accrue. Dans les deux romans étudiés, les revendications sociales égalitaires sont également évacuées pour mettre l'accent sur une trajectoire individuelle. Les œuvres de notre corpus semblent ainsi s'inscrire dans la continuité

des « romans de solitude et d'échec¹⁶⁵ » que sont très souvent les récits littéraires de Mai 1968 selon Patrick Combes.

Après toutes ces analyses, force est d'admettre que nous ne pouvons pas savoir avec certitude pourquoi les deux auteurs choisissent de récrire *L'éducation sentimentale* à seulement trois ans d'écart. Nous avons déjà remarqué la même proximité temporelle entre les romans de Perec et Aragon, tout juste avant Mai 68. Nous pouvons toutefois affirmer que la réécriture de *L'éducation sentimentale* permet de modifier le rapport aux événements décrits. Tomaso Berni Canani remarque que la plupart des romans s'écrivant autour des événements de Mai 68 mettent l'accent sur la description de la violence¹⁶⁶. Les deux auteurs de notre corpus, par le recours à la forme de la réécriture, réussissent à représenter la répression tout en se détachant des lieux communs. Bien que Veyne vive la nuit du 10 au 11 mai, « la plus violente, la plus spectaculaire¹⁶⁷ », les deux auteurs peuvent parler de la répression avec une plus grande distance puisque les deux narrateurs ne participent pas directement aux manifestations de cette nuit-là. Raczymow, avec une certaine ironie, la qualifie de nécessaire :

Il va y avoir un retour de manivelle. On a raison de se révolter, mais on n'en a pas le droit ! Il faut rester à sa place, ne pas transgresser l'ordre établi, à la maison, à l'école, à l'usine, au bureau. Parce que tu la payes toujours, la transgression ; l'histoire, après les agapes et les orgies, te passe l'addition au goût amer. Le châtement te rattrape. Et peut-être n'est-ce pas une idéologie rétrograde qui empêche les gens d'accéder à leurs désirs, à leurs rêves, mais la peur, le sentiment qu'en faisant bouger les choses ils commettent un sacrilège, ils dé-rangent ce que Dieu a rangé une fois pour

¹⁶⁵ Patrick Combes, *La littérature et le mouvement de Mai 68 – écriture, mythes, critique, écrivains (1968-1981)*, Paris, Seghers, 1984, p. 174.

¹⁶⁶ Tomaso Berni Canani, « Mai 68 dans le roman contemporain : des “événements” aux “histoires” », art. cité, p. 328.

¹⁶⁷ Tomaso Berni Canani, « Mai 68 dans le roman contemporain : des “événements” aux “histoires” », art. cité, p. 329.

toutes dans Son infinie sagesse, mettant chaque chose et chaque être à sa place assignée une fois pour toutes. (*GF*, p. 163)

Raczymow présente la violence comme faisant partie d'un cycle immuable alternant contestation et répression. De son côté, Ling reprend la vulgate autour de la répression de Mai 1968. À son arrivée près du Quartier latin, Veyne est confronté aux CRS qui lui bloque le chemin, il réussit à se frayer un chemin pour participer aux manifestations de la nuit du 10 mai. Dans son récit, Veyne évoque « la fuite de la rue Saint-Jacques, le cadavre de la barricade fumante de tisons, d'eau et de cendres, accouchant d'une nuée de boucliers et de casques [...] » (*R*, p. 199), mais ce n'est pas sur ces événements qu'il met l'accent. Ce qu'il retient de cette nuit, c'est la suite de la poursuite des CRS. Il réussit à entrer dans un immeuble et se cache derrière une porte. Il entend « les hurlements [...], l'impact des matraques sur le bois, le plâtre, les os, le bruit des corps dégringolant les marches [...] » (*R*, p. 200) Ling ne décrit pas uniquement les confrontations dans la rue, dans l'espace public, mais l'entrée de la police dans les domiciles pour tenter de débusquer les manifestants. La réécriture de *L'éducation sentimentale* permet aux deux auteurs de démontrer leur conscience des lieux communs autour de la répression et de les dépasser. Alors que les récits autour de Mai 1968 ont plutôt tendance à reprendre aveuglément cette vulgate, les deux réécritures arrivent à se détacher de ce type de discours. C'est donc à ce niveau que se situerait la spécificité de la réécriture. Au lieu d'écrire un nouveau récit entretenant l'illusion de créer une signification originale, la réécriture a conscience de s'inscrire dans un rapport à la fois de rupture et de continuité avec les récits précédents. Dans le cas des récits de phénomènes révolutionnaires dont l'interprétation est particulièrement problématique pour l'historiographie, la réécriture, ayant comme particularité de consciemment

reprendre des éléments d'une œuvre antérieure, démontre ainsi une conscience du passé et tente de s'en distancier. La superposition, à travers la figure rhétorique du parallèle, de phénomènes révolutionnaires permet d'adopter une posture critique et de tenter de donner une nouvelle signification à ces événements dont l'interprétation est problématique.

Bibliographie

Corpus d'analyse

FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 2011 [1869].

LING, Hélène, *Repentirs*, Paris, Gallimard, 2011.

RACZYMOW, Henri, *Un garçon flou*, Paris, Gallimard, 2014.

Études sur le corpus d'analyse

AGULHON, Maurice, et coll., *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES-CDU, coll. « Société des études romantiques », 1981.

BARRABAND, Mathilde, « Les repentirs de l'artiste selon Hélène Ling ou la réécriture permanente de l'histoire », *Roman 20-50 : revue d'étude du roman du XX^e siècle*, no 58, décembre 2014, p. 117-132.

BORIE, Jean, *Frédéric et les amis des hommes*, Paris, Grasset/Fasquelle, 1995.

BOURDIEU, Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, no 2, mars 1975, p. 67-93.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992.

BROMBERT, Victor, « Lieu de l'idylle et lieu du bouleversement dans *L'éducation sentimentale* », *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, vol. 23, no 1, 1971, p. 277-284.

BURGELIN, Claude, « Périclès lecteur de Flaubert », *Lettres modernes : Gustave Flaubert I*, no 703-706, 1984, p. 135-171.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994.

COGNY, Pierre, *L'Éducation sentimentale de Flaubert : le monde en creux*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1975.

COLLETTE-CHANTAL, Adam, et coll., *Analyses & réflexions sur Flaubert : L'Éducation sentimentale*, Paris, Ellipses, coll. « Histoire », 1989.

DAUNAIS, Isabelle, *Les grandes disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008.

DAUNAIS, Isabelle, éd., *La mémoire du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2013.

DUQUETTE, Jean-Pierre, « Structure de *L'éducation sentimentale* », *Études françaises*, vol. 6, no 2, 1970, p. 159-180.

GLEIZE, Joëlle, « Le défaut de ligne droite », *Littérature*, no 15, 1974, p. 75-87.

JØRGENSEN, Steen Bille, « Rewriting Flaubert in the 1960s », *Europeen Review*, vol. 19, no 2, mai 2011, p. 329-336.

LA CAPRA, Dominick, « L'effondrement des sphères dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Annales*, 42^e année, no 3, 1987, p. 611-629.

LE CALVEZ, Éric, *Flaubert topographe : L'Éducation sentimentale. Essai de poétique génétique*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2000 [1997].

LECLERC, Yvan, *Gustave Flaubert : L'Éducation sentimentale*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1997.

LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ; 144 », 2005 [1920].

NEEFS, Jacques, « De Perec à Flaubert », *Théorie, littérature, enseignement : La représentation littéraire, études contemporaines 1*, no 5, 1987, p. 35-47.

OEHLE, Dolf, *Le spleen contre l'oubli Juin 1848 : Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, trad. Guy Petitdemange, Paris, Payot et Rivages, 1996 [1988].

PROIETTI, Fausto, « Histoire des idées politiques et sources littéraires : *L'Éducation sentimentale* dans le contexte des jugements historiques sur Juin 1848 », *Flaubert* [en ligne], Histoire/Politique/Société, mis en ligne le 18 mai 2013, consulté en février 2015, URL : <http://flaubert.revues.org/1921>.

PROUST, Marcel, « À propos du "style" Flaubert », *Nouvelle revue française*, Tome XIV, 1920, p. 72-90.

REY, Pierre-Louis, *Analyse de l'œuvre de Gustave Flaubert*, Paris, Pocket, coll. « Les guides Pocket classiques », 2004.

SARTRE, Jean-Paul, « Présentation », *Les Temps modernes*, vol. 1, no 1, octobre 1945.

SARTRE, Jean-Paul, *L'idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, 3 t., Paris, Gallimard, 1971-1972.

SÉGINGER, Gisèle, *Flaubert : une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

URBANIK-RIZK, Annie, *L'Éducation sentimentale, roman d'éducation à rebours ?*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1995.

Autres textes

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2008

AGULHON, Maurice, *Les Quarante-huitards*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1992 [1975].

ALPHANT, Marianne, « Rencontre avec Pierre Michon », *L'œil de la lettre*, février 1994.

- ANGENOT, Marc, *1889 : état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989.
- ANTANACLAZ, Agathe, *Métamorphoses d'Ulysse*, Paris, GF-Flammarion, 2003.
- ARAGON, Louis, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, 1967.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.
- AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, coll. « Critiques », 1994.
- AUGÉ, Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 1998.
- AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie de la modernité*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2009.
- BAKHTINE, Mikhail Mikhailovich, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 [1978].
- BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Garnier, coll. « Folio », 1972 [1843].
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, GF Flammarion, 2012 [1861, seconde édition].
- BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann Lévy, 1885.
- BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Folio, 2000.
- BELLEGUIC, Thierry et Marc André BERNIER, dir., *Parallèle des anciens et des modernes : rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « République des lettres », 2006.
- BERNI CANANI, Tomaso, « Mai 68 dans le roman contemporain : des “événements” aux “histoires” », dans Dominique Viart, *Écritures contemporaines 10. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Paris, Lettres modernes Minard, 2009, p. 321-342.
- BESANÇON, Julien, *Les murs ont la parole : journal mural de Mai 68*, Paris, Tchou, 1968.
- BLUCHE Frédéric et Stéphane RIALS, dir., *Les révolutions françaises : les phénomènes révolutionnaires en France du Moyen âge à nos jours*, Paris, Fayard, 1989.
- BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.
- BOUAZIS, Charles, *Théorie et critique de la société bloquée. Essai sur une théorie de la société française, 1880-1940*, Faculté de droit et des sciences économiques, 1967.
- CARON, Gilles et Dominique LACOUT, *Mai 68 : le journal*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.
- CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007.
- COMBES, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68 – écriture, mythes, critique, écrivains (1968-1981)*, Paris, Seghers, 1984.

- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- CÔTÉ-FOURNIER, Laurence, Élyse GUAY et Jean-François HAMEL, dir., *Politiques de la littérature : Une traversée du XX^e siècle français*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Figura, no 35 », 2014.
- CROZIER, Michel, *La société bloquée*, Paris, Seuil, 1970.
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- DUFRESNE, Claude, *Les révoltes de Paris : 1358-1968*, Paris, Bartillat, 1998.
- DUGAST-PORTES, Francine et Michelle TOURET, dir., *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001.
- DUPRAT, Annie, dir., *Révolutions et mythes identitaires : mots, violences, mémoire*, Paris, Nouveau Monde, 2009.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 2003.
- FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, trad. Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 [1980].
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance (1850-1854)*, Paris, Louis Conard, 1910.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance (1869-1880)*, Paris, Louis Conard, 1910.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes*, t. 12, « Correspondance 1865-1870 », Maurice Nadeau, éd., Lausanne, Éditions Rencontre, 1965.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes*, t. 13, « Correspondance 1871-1873 », Maurice Nadeau, éd., Lausanne, Éditions Rencontre, 1965.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes*, t. 18, « Correspondance 1878-1880 », Maurice Nadeau, éd., Lausanne, Éditions Rencontre, 1965.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Maurice Nadeau, éd., Lausanne, Éditions Rencontre, 1968 [1857].
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, trad. Pierre Fruchon, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996 [1960].
- GADAMER, Hans-Georg, *La philosophie herméneutique*, trad. Jean Grodin, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1996 [1993].
- GARRIGUES, Jean, *La France de 1848 à 1870*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2000.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982.

GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], no 13, mis en ligne le 1^{er} septembre 2006, consulté en avril 2015, URL : <http://narratologie.revues.org/329>.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust*, Paris, GF-Flammarion, 2004 [1808].

GOULEMOT, Jean-Marie, « De la lecture comme production de sens », dans Roger CHARTIER, dir., *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, p. 90-99.

HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxes », 2006.

HAMEL, Jean-François et Virginie HARVEY, dir., *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Figura, no 21 », 2009.

HAMEL, Jean-François, *Camarade Mallarmé*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxes », 2014.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003.

HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.

HELLÉGOUARC'H, Pascale, « Écriture mimétique », *Formules*, no 5, 2001, p. 100-118.

HOCQUENGHEM, Guy, *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary*, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2003 [1986].

HOFFMAN, Stanley, *À la recherche de la France*, Paris, Seuil, 1963.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1995 [1976].

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, no 27, 1976, p. 257-281.

JOYCE, James, *Ulysse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [1920].

KRISTEVA, Julia, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points. Littérature », 1978 [1969].

LETENDRE, Daniel, *À la cheville des temps : la construction du présent dans la littérature narrative française au tournant du XXI^e siècle*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2013.

LEVEQUE, Pierre, *Révolutions et Républiques : la France contemporaine*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Sociétés », 2005.

LEVESQUE, Laure, *Penser la nation : mémoire et imaginaire en révolutions*, Paris, L'Harmattan, 2011.

LING, Hélène, *Lieux-dits*, Paris, Allia, 2006.

LING, Hélène, « Formosa », *L'infini*, no 116, automne 2011, p. 74-79.

LING, Hélène, « Du bloc de granit à la poudre blanche ou la fabrique du matériau romanesque », *Devenirs du roman*, vol. 2 : *Écriture et matériaux*, Paris, Inculte, coll. « Essais », 2014, p. 263-272.

- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.
- MATHY, Jean-Philippe, « Les mémoires de Mai, ou la politique éclipse », *L'esprit créateur*, vol. 41, no 1, printemps 2001, p. 9-22.
- MORJN, Edgar, Claude LEFORT et Cornelius CASTORIADIS, *Mai 68 : La brèche suivi de Vingt ans après*, Paris, Fayard, 2008.
- PEREC, Georges, *Les Choses : une histoire des années soixante*, Paris, Pocket, 2010 [1965].
- PERUSSAUX, Charles, *Les affiches de Mai 68 : ou l'imagination graphique*, Paris, Bibliothèque nationale, 1982.
- PIERRON, Alexis, *Histoire de la littérature romaine*, Paris, Hachette, 1852.
- PLUTARQUE, *Vies parallèles des hommes illustres*, trad. Anne-Marie Ozanam, François Hartog, éd., Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
- PROUST, Marcel, *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1992 [1919].
- RACZYMOW, Henri, *La mort du grand écrivain : essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock, 1994.
- RACZYMOW, Henri, *Pauvre Bouilhet*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007.
- RICŒUR, Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », t. 1 : 1983, t. 2 : 1984, t. 3 : 1985.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Points, 2003.
- ROSS, Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, trad. Anne-Laure Vignaux, Marseille, Agone, coll. « Éléments », 2010 [2002].
- ROSS, Kristin, « Establishing Consensus : May '68 in France as Seen from the 1980s », *Critical inquiry*, vol. 28, no 3, 2002, p. 650-676.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 ; Littérature », 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui », dans Marc DAMBRE, Monique GOSSELIN-NOAT, dir., *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11-20.
- SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, coll. « Verdier poche », 2008.

- TAGUIEFF, Pierre-André, *Le sens du progrès : une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2004.
- TOBIASSEN, Elin Beate, *La relation écriture-lecture : cheminements contemporains*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009.
- TODOROV, Tzvetan, *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset, 1991.
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
- TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972 [1967].
- TRAVERSO, Enzo, *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971.
- VIART, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1999.
- VIART, Dominique, « Filiations littéraires », dans Jan BAETENS, Dominique VIART, *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999.
- WAGNER, Frank, « Les hypertextes en questions : (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », *Études littéraires*, vol. 34, no 1-2, 2002, p. 297-314.
- WEBER, Henri, *Que reste-t-il de Mai 68 ?*, Paris, Seuil, 1998 [1988].